

# DEVANT LES MIROIRS DE PISTOLETTO

## ART ET VIE SPÉCULAIRES

MARIA LEONOR LEAL DE NAZARÉ



MÉMOIRE DE D.E.A. EN ESTHÉTIQUE À PARIS X, NANTERRE 1997,  
SOUS LA DIRECTION DE MME. MARYVONNE SAISON

(couverture)

**Uomo di schiena - Dittico, 1962**

Papier de soie peint sur acier inox poli, 125 x 106 cm

*Toutes les images des oeuvres de Pistoletto  
appartiennent à la Fondazione Pistoletto, Biella.*





1. **Autoritratto**, 1962

Papier de soie peint sur acier inox poli, 120 x 100 cm

Photo: Paul Bijtebier

## TABLE DES MATIÈRES

INDICATIONS UTILES	
INTRODUCTION	1
I LA MÉMOIRE DE VITRE DE TOUT MIROIR	4
II LE DEDOUBLEMENT	22
Tourner le dos	22
III INTRODUCTION AUX QUALITÉS RÉFLÉCHISSANTES	27
IV QUALITÉS ALGÈBRIQUES ET SPÉCULAIRES DU RÉEL	32
Le un et le deux, le deux et le trois	36
V LE PLAT ET LE PLEIN	43
L'image virtuelle	49
Les destinataires de l'art pour l'art	51
Besoin de profondeur	56
VI LE DESSIN DU MONDE	62
Géométrie de l'errance	67
La flèche	72
Le palindrome	77
VII L'OBLITÉRATION DU CADRE	79
Vicissitudes des genres artistiques	80
Qualités méta-discursives	83
La participation sans le cadre	87
La signature	92
Éloge de la vie courante	101
Des origines et des originaux	104
VIII QUALITÉS RÉVÉLATRICES	107
Petite histoire du miroir	107
Dans l'œuvre, on regarde et on est regardé	109
Le formalisme	111
IX DES QUALITÉS AUTO-REFLÉXIVES AUX QUALITÉS RÉVÉLATRICES	114
X INTENTIONS INEXPRESSIVE ET UTILITAIRE	121
Le Projet Art et le souci d'intervention	122
Les choses de l'art et de la vie	128
BIBLIOGRAPHIE	130
BIOGRAPHIE SOMMAIRE DE PISTOLETTO	145
IMAGES: ANTHOLOGIE	147

## INDICATIONS UTILES

1. Les titres des œuvres de Pistoletto, à l'origine en italien, existent souvent dans des versions anglaises, françaises ou allemandes dans ses catalogues et expositions. J'ai utilisé leur version française quand cela a été possible.
2. Les images des œuvres dont je fais des commentaires plus spécifiques sont insérées à l'intérieur même du texte. Celles qui servent à informer le lecteur sur la configuration et l'évolution de l'œuvre en général, ou dont ma référence est plus circonstancielle, se trouvent réunies dans un ensemble anthologique à la fin.
3. Il n'y a volontairement pas de souci chronologique dans l'approche des œuvres; il n'y a que des critères thématiques et iconologiques.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier, pour leur appui, Pierre Légise Costa, Cécile Bourne et Seamus Farrel.

## INTRODUCTION

L'œuvre de Michelangelo Pistoletto expose l'idée même de miroir, en proposant à la fois des dispositifs miroiriques dans son travail et un méta-discours sur l'art en tant que miroir. J'ai cru y trouver l'occasion de me poser des questions sur son œuvre qui peuvent peut-être servir à penser d'autres situations d'art contemporain, ou d'art tout court. Que reflètent les œuvres? Comment le reflètent-elles?

En essayant de répondre à ces deux questions, on s'aperçoit vite que la qualité de refléter ou de réfléchir n'en est qu'une, parmi d'autres qualités des miroirs, et des œuvres en tant que miroirs. Il faut alors remplacer ces questions par deux autres: Que font les œuvres quand elles fonctionnent comme des miroirs? Et comment?

Ce qu'elles font, outre réfléchir et refléter, outre leur qualité réfléchissante, nous montre leurs autres qualités: mnésiques, symboliques, narratives, géométriques, algébriques, interpellatrices, révélatrices, auto-reflexives et méta-discursives.

J'aimerais appeler cet ensemble « les qualités miroiriques », pour emprunter un terme à Duchamp<sup>1</sup>, puisqu'elles concernent les qualités du miroir. J'ai cru pouvoir analyser leur fonctionnement dans les œuvres, à l'appui de celles de Pistoletto, et en gardant le souci de les rapporter à un récepteur qui en jouit.

Je suis donc allée à la recherche de cette métaphore courante qui prétend que l'art reflète la vie dans la conviction qu'un objet ou une expérience artistiques n'existent pour ce récepteur que quand ils lui renvoient des images et des possibilités de lui même et de son monde; et ceci dans la conviction que, par exemple, son expérience du double est moins une expérience de reproduction qu'une expérience qui le nourrit de lui même.

Les qualités miroiriques multiples des œuvres équivalent à leur potentiel mobilisateur; elles m'ont amenée à rechercher les formes de vitalité qui se dessinent à l'intérieur de cette mobilisation. Autrement dit, à reprendre le débat, qui semblerait plutôt épuisé, sur les rapports entre l'art et la vie. Mais ce débat n'a pu m'intéresser que dans la mesure où le point de vue des qualités miroiriques déplaçait son paradigme duel: celui sur lequel se

---

<sup>1</sup> Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, textes réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, ed. Flammarion, 1975, 1994, p. 93.

profilent des oppositions vicieuses comme subjectif/objectif, expressionnisme / inexpressionnisme, expression / engagement social, contemplation / participation, choses / images, bidimensionnel / tridimensionnel, autonomie / utilité, formaliste / référentiel et d'autres qui leur sont proches.

Il n'y a pas d'art ou la vie ne soit pas inscrite; ce qui change sont les points de vue, les lectures et le genre de «vie» recherchée et / ou obliérée.

Comme on le verra, c'est encore l'œuvre de Pistoletto qui m'en a fourni les meilleurs prétextes. Son œuvre, qui se déploie depuis les années 50 et continue toujours de s'accroître, est extrêmement vaste et il serait impossible, dans le contexte de ce travail, d'en fournir un aperçu exhaustif, ce qui n'a jamais d'ailleurs été mon propos. Il faut donc souligner le caractère sélectif et partiel de mes références à ses travaux par rapport à la globalité de l'œuvre.

Celle-ci inclut des initiatives aussi disparates que des objets, des «actions» ou des textes écrits. Son œuvre écrite est à la fois informative, littéraire, programmatique et plastique, ce qui ne va pas sans poser quelques problèmes dans l'approche interprétative. Je cite ses textes souvent, pour le poids qu'ils prennent indéniablement à l'intérieur de l'œuvre; autant pour les commenter que pour m'en servir comme de simples documents.

L'appartenance de Pistoletto au mouvement historique de L'Arte Povera, est sans doute importante pour la compréhension de son univers artistique. Je n'ai pourtant pas voulu porter sur lui le regard de l'historien et c'est par ce que j'ai pris cet univers comme point d'appui pour des réflexions que je voulais, autant que possible, généralisables, que je me suis permise de laisser de côté un peu cette contextualisation.

Les *Tableaux-miroirs* de Pistoletto, un ensemble nucléaire dans son travail, inversent dans leur désignation les miroirs-tableaux qui existaient aux XVIIème et XVIIIème siècles.

Ceux-ci étaient richement encadrés, ils étaient peints de guirlandes de fleurs au centre desquelles un espace vierge reflétait celui qui s'y regardait. Cette curiosité allusive pourrait nous introduire à un travail ou les révélations apportées par les miroirs littéraires et métaphoriques concernent aussi, entre autres, les problèmes de l'encadrement, de la



peinture, de la représentation, du sujet, de l'auto-reconnaissance et de la participation à l'œuvre.

Ce que j'ai entrepris de faire au début de cette analyse interroge la fonction ambiguë de ces surfaces que nous avons prises pour des vitres au début de notre existence, aussi bien que dans les moments de fiction où nous avons eu envie d'y rentrer pour les gonfler à la mesure de la fantaisie, même si celle-ci s'apparentait au réel.

## CHAPITRE I

### LA MEMOIRE DE VITRE DE TOUT MIROIR

*La paroi de verre. La perspective n'est rien d'autre que la vision d'une scène derrière une vitre plane et bien transparente sur laquelle on marque tous les objets qui sont de l'autre côté de cette vitre: ils peuvent être reliés par des pyramides avec le centre de l'oeil, et ces pyramides sont interceptées par le dit verre.*

L. DA VINCI

Dans son tableau *La condition humaine* (fig. 2, p. 5), Magritte fait une illustration aussi littérale qu'ironique du principe énoncé par daVinci. Verre et fenêtre, venus à bout de chemin depuis leur place privilégiée dans le discours de la Renaissance sur la peinture, notamment dans les textes d'Alberti et de Leonardo da Vinci, sont eux-mêmes peints pour interroger la pertinence de la peinture dans son propos de reproduire le réel. Cette vitre placée sur le chevalet renvoie en outre à la deuxième expérience de Brunelleschi concernant la perspective<sup>2</sup>, qui visait à assimiler le tableau à une section plane de la pyramide visuelle. Il aurait dressé son tableau devant la place représentée «dans la position adéquate pour que le contour du panneau, tel qu'il l'avait découpé en suivant la ligne de faite des bâtiments, en vînt à coïncider, en vue perspective, avec la silhouette des bâtiments réels»<sup>3</sup>.

Le propos mimétique structure par adhésion, refus ou commentaire une bonne partie de la production artistique de tous temps. Il n'est peut-être pas le moment de l'interroger sous ses diverses facettes, (copie, simulacre, représentation, idéalisation), il est néanmoins important dans la réflexion que j'essaierai de tisser autour de Pistoletto. Dans son cas, la question mimétique est touchée de près par le statut (noble, banal, digne, insignifiant, éphémère) du monde désigné par la représentation et des moyens même (techniques, matériaux) de la mise en forme artistique.

---

<sup>2</sup> Hubert Damish, *L'Origine de la perspective*, Paris, ed. Flammarion, 1993, p. 168.

<sup>3</sup> Id.



RENÉ MAGRITTE

2. **La condition humaine**, 1933

Huile sur toile, 100 x 81 cm

© National Gallery of Art, Washington

L'Arte Povera, ainsi que d'autres mouvements des années 60/70 déclare son parti pris pour des matériaux «pauvres», banals, empruntés à la vie courante. Au-delà d'une réaction circonstancielle aux technologies et formes aseptiques d'un certain art américain à l'époque, ces mouvements européens visent essentiellement enrichir et dynamiser les rapports de l'art et de la vie l'un envers l'autre par le biais de l'appropriation et de la participation d'objets, personnes et propos non héroïques ou exceptionnels.

Allan Kaprow en fait une défense exponentielle et déplace le paradigme artistique du côté de la vie courante à un point tellement extrême que selon lui, «un artiste concerné par l'art semblable à la vie est un artiste qui fait et ne fait pas de l'art», «parce que les développements même du modernisme ont conduit à la dissolution de l'art dans ses sources de vie».<sup>4</sup> Ses idées sur la création d'un art total et sur le non-art, (qui n'est pas de l'anti-art) l'amènent à une conception pratiquement indifférenciée de l'art et de la vie dont on pourrait voir les avantages dans le fait que, comme il le dit, «la vie ordinaire performée comme de l'art non art peut charger le quotidien d'un pouvoir métaphorique important».<sup>5</sup>

Il faudra revenir sur ce point extrême où l'art a reflété la vie au point de s'y identifier totalement. Pour le moment je m'astreins au point non extrême où les œuvres d'art ont cette qualité miroirique couramment acceptée de refléter la vie.

Revenons à L. da Vinci pour qui le miroir devait être le modèle du peintre. À le suivre au pied de la lettre, la vitre doit prendre du tain – la peinture est opaque quoi que le signe y doive prétendre à être transparent. La représentation doit intégrer dans sa raison d'être une transparence métaphorique. Et alors qu'une vitre ou une fenêtre sont des surfaces transparentes qui s'annulent en tant que telles entre moi et le monde à percevoir, un tableau, dans le modèle classique, est une surface qui s'affirme dans sa matérialité opaque quoiqu'il soit censé restituer le monde d'une manière transparente.

Si la vitre a pu être prise, dans la peinture, à partir de son sens littéral (dans l'idéalisation d'une méthode que le tableau de Magritte énonce), jusqu'au sens métaphorique de la transparence d'un signe qui renvoie à l'extérieur de lui, Pistoletto a

---

<sup>4</sup> Allan Kaprow, *L'art et la vie confondues*, Paris, ed. Centre George Pompidou, 1996, p. 261.

<sup>5</sup> Id.

entrepris de faire l'inverse pour le miroir; c'est à dire, de prendre la métaphore qu'il a souvent été pour l'art et de l'y utiliser littéralement.

Le point de départ est établi par ses autoportraits peints (fig. 14 à 17), dont le fond verni et mi-réfléchissant fait appel à cette qualité que les *Tableaux-miroirs* (fig. 18 à 30) exprimeront en toute force. Parmi les mouvements qu'ils opèrent, un autre qui va aussi m'intéresser est celui qui fait que la fenêtre ouverte sur le monde qu'était couramment le tableau, devienne porte posée au sol.

«Je fis descendre cet home et le tableau entier au niveau du sol, je lui ôtai tout signe d'angoisse, je lui fis mettre pied à terre et par voie de conséquence je transformai l'espace qui l'entourait en surface réfléchissante: de fenêtre qu'il était, le tableau devint porte. Une porte ouvert sur l'objectivité visuelle des choses dans le monde.»<sup>6</sup>

Plusieurs éléments sont à retenir ou à énumérer schématiquement. Un: cette objectivité visuelle des choses, reprise d'un paradigme «réaliste» essentiel dans son œuvre; On l'entend dire, dans un dialogue public avec Kosuth: «It was necessary to find an objective condition of language, of the work, of the surface. Everything is absolutely objective; not subjective»<sup>7</sup>; deux: «tout signe d'angoisse n'est pas ôté, mais ignoré et c'est tout un propos anti-expressionniste qui se met à l'œuvre, dont la remontée à un Bacon refoulé n'est pas à écarter<sup>8</sup>; trois: l'expression «je transformais l'espace qui l'entourait en surface réfléchissante» énonce le problème de toute démarche illusionniste qui est celui d'aplatir sur une surface bidimensionnelle ce qui est à l'origine tridimensionnel; quatre: «faire mettre pied à terre» bouleverse notre mémoire d'une façon archétypal de peindre et de regarder qui supposait la ligne d'horizon à la hauteur

---

<sup>6</sup> Michelangelo Pistoletto, *Mots*, 1962/1994, ed. Musée Départemental de Rochechouart Le Creux de L'Enfer, Centre d'Art Contemporain de Thiers, Centre d'Art contemporain de Vassivière en Limousin, 1994, p.153. Textes de Pistoletto de 1962 à 1994 publiés à l'occasion de l'exposition «Le signe Art» qui s'est tenue du 7 juillet au 30 septembre 1993 à Rochechouart, Thiers et Vassivière.

<sup>7</sup> Dans un dialogue public entre Kosuth, Pistoletto, Tazzi, Firenze, Hopeful Monster editore S.R.L, 1992, à l'occasion de l'exposition dans American Academy à Rome, du 28 Janvier au 13 Mars 1992; p. 92.\*

<sup>8</sup> Pistoletto affirme vouloir s'éloigner du procédé expressionniste de Bacon et de ses figures angoissées. Il est pourtant remarquable que ses premiers autoportraits ressemblent tellement à certains portraits du peintre; que les cubes / cages d'où il veut libérer les figures soit si présents dans son œuvre; que la «vitre» y soit transférée; et que l'expression du sujet n'arrive pas à s'effacer, comme on le verra.

\*«Il fallait trouver une condition objective du langage, du travail, de la surface. Toutes les choses sont absolument objectives; pas subjectives.»



de l'œil; qui attribuait donc à cet organe récepteur une centralité absolue, même quand la représentation a été évacuée dans l'art de ce siècle.

Tout le parcours qui va de la découverte de la perspective par la Renaissance à sa défaite au tournant de ce siècle est appelé à se constituer en tant que mémoire à retravailler ici et à problématiser avec les nouvelles données apportées par le miroir littéral. «Si l'art était jadis considéré comme une fenêtre ouverte sur le monde, dorénavant, le miroir, en devenant la Porte sur le monde, inverse la trajectoire de la perspective, introduisant un jeu de rapports spatiaux, temporels, physiques et mentaux qui ouvrent une multiplicité de perspectives.»<sup>9</sup>

Cette nouvelle perspective inverse le point de vue du sujet en lui faisant tourner le dos au point de fuite. «L'événement consistait dans le renversement de la perspective: le monde que nous voyons dans le miroir est derrière nous ; il suffit d'opérer un demi tour et de s'acheminer dans cette direction. En nous éloignant du miroir nous nous voyons entrer dans le miroir; on poursuit ainsi son chemin dans le tableau, sans obstacle, sans barrière, à mesure que l'on s'enfonce dans la vie.»<sup>10</sup>

Le but de dépasser, avec ce subterfuge, le mur qui fait obstacle, comme une porte fermée à la vie, est à l'origine des explications données par Pistoletto sur le début de son travail.<sup>11</sup> Et cette inversion de la perspective est par ailleurs ennoblie du fait qu'elle est assimilée à un regain de vie. Une fenêtre, une vitre sont des obstacles complaisants puisqu'ils permettent de voir. Notre rapport à la fenêtre n'est pourtant que visuel. Une porte est opaque mais elle est un lieu physique et un obstacle que l'on peut franchir. Elle a une autre sorte de complaisance et d'exigence. De l'ouverture d'une fenêtre à l'ouverture d'une porte va la différence simple mais conséquente qui va de l'appel à l'œil à l'appel au corps entier. Et par extension de la contemplation à la participation.

Le miroir est entre les deux; il permet de voir et il est obstacle physique. Mais au-delà du miroir il n'y a que le mur; la porte permet beaucoup plus que le miroir seul, (d'où l'intérêt d'une porte/miroir), et l'enfant qui cherche derrière le miroir c'est qu'il le prend

---

<sup>9</sup> *Mots*, p. 141.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>11</sup> Cf. pp. 78 et 79 de *Mots*, où Pistoletto parle de Mondrian, Duchamp, Bacon, Fontana et Pollock, comme des exemples d'irrésolution de la question de la platitude.

pour une vitre, pour une sorte de porte transparente.<sup>12</sup> René Zazzo explique que «le concept d'espace ou tout être, tout objet n'occupe qu'un seul lieu est lent à se constituer et il reste fragile». Cette fragilité reste, néanmoins chez l'adulte, la condition de la légende, du rêve et de la fiction en général qui font du thème du dédoublement un univers imaginaire puissant.

C'est à partir des résidus de cette fragilité que cet observateur voit s'ouvrir une mémoire d'expériences devant le miroir. C'est le cas des comportements de détournement, d'évitement, d'envie de contournement de la vitre, de surprise ou d'épouvante, de découverte de la synchronie, etc.<sup>13</sup>

Devant le miroir on ne peut peut-être jamais se soustraire à la mémoire de vitre qui l'habite et habite nos premières expériences devant lui.

Le miroir me renvoie là où je suis déjà, il me nie sa traversée et il me montre surtout ce qui est derrière moi comme si c'était devant. Il me trompe donc. Je peux le prendre pour décevant – il pousse l'effet d'illusion au bout et il s'en retire au dernier moment; rien n'existe ni au-delà ni de façon durable dans lui, sauf pour Alice et donc dans le rêve ou la fiction. L'image ne s'y présente qu'à la mesure de ma demande, de ma recherche devant lui. Je pourrais me satisfaire du fait que tout s'y passe justement à ma mesure dans le temps et l'espace éphémères et restreints qui m'entourent, mais quand l'illusion m'est proposée je m'y attache et j'ai du mal à devoir vite y renoncer. Je suis déçue au fait que le miroir me renvoie au réel au moment où j'avais appris à apprécier qu'il ne soit pas une vitre.

Parallèlement on peut comprendre, la même raison à l'appui, la déception du public devant l'art qui s'approprie l'objet banal. Il se sent peut-être moins vivre quand l'espace d'évasion que l'art pourrait lui proposer s'approche trop de son quotidien (déjà mortifiant) par le renoncement aux dispositifs illusionnistes, expressifs et autres, lui proposant par un détour qui l'intéresse assez peu, ce qu'il côtoie tous les jours. Ce détour concerne les révolutions internes de l'art voulant se penser lui-même, et dans le cas du ready-made, par exemple, l'art par décret d'intention.

---

<sup>12</sup> Cf. les expériences très minutieuses de René Zazzo concernant cette attitude de l'enfant dans *Reflets de miroir et autres doubles*, 1993.

<sup>13</sup> Zazzo, *ibid.* Du même auteur, *Le Paradoxe des jumeaux* (1960), et *Les jumeaux. Le couple et la personne* (1986).

Pour revenir à la déception du réel apportée par le miroir, ce moment où j'avais appris à être fasciné par le fait que le miroir ne soit pas une vitre, est le moment (enfantin) de mon identification spéculaire. C'est devant l'obstacle que je me vois. Avant la détresse, je suis extension du monde, nous fusionnons. L'obstacle me confond mais il peut bien finir par me séduire dans la mesure où il m'informe sur moi. C'est dans le système de cet émerveillement que s'initie l'œuvre de Pistoletto, avec les autoportraits (fig. 14 à 17). Ce commencement touche encore à une mise en scène d'autres latences – celles, comme on verra, d'un trajet de voyeur.

Ce qu'il convient de souligner avant de l'explicitier, c'est que la vitre, cette vitre qui hante tous les miroirs comme promesse d'un réel dont on apprend à se passer au profit de récompenses narcissiques et illusionnistes, fait son apparition dans l'œuvre de Pistoletto sous forme d'une série de plexiglas (1964), des tableaux faits après les *Tableaux-miroirs*. Ces plexiglas (fig. 33 à 36) surgissent comme une mémoire de vitre arrachée aux *Tableaux-miroirs* auxquels ils surviennent.

Soit l'*Escabeau* (fig. 3, p. 11), dont l'image découpée a été collée sur deux plaques de plexiglas placées de façon à effectuer son ouverture «réelle». Il s'agit bien d'images bidimensionnelles engendrées dans l'envie de la tridimensionnalité, à mi chemin entre la surface d'une vitre et le réel qu'elle laisse voir à travers. Comme si on était allé chercher derrière le miroir ce qui, de ce côté-ci on apercevait comme collé à la «vitre». L'escabeau se trouve littéralement collé aux deux plaques. Plusieurs raisons le déterminent: cette vitre a été extraite du miroir et de la toile dont elle emprunte les procédés d'enregistrement qui font que les choses soient emprisonnées par la surface, aplaties; dans les *Tableaux-miroirs*, les ascendants directs des plexiglas, des choses et des figures y étaient collées aussi; ensuite il nous est difficile d'envisager une surface pour elle-même, sans profondeur aucune, même pas illusoire, parce qu'il y a une idée de platitude sous-jacente à celle de planéité et ce dispositif duel éveille la nostalgie du réel qui habite les images planes et/ou plates.

Dans la même série des *Plexiglas*, *Le mur* (fig. 4, p. 12) réduit l'idée même de vitre à l'essentiel – une seule plaque transparente est suspendue et derrière elle, ce mur qui a fait problème au commencement et qui a laissé place par la suite, à une forme d'opacité plus ingénieuse, celle du tain derrière la glace. «Le mur existe comme principe et



**3. Scala doppia appoggiata al muro, 1964**

Photographie sur deux plaques de plexiglas transparent,  
2 éléments, 180 x 120 et 150 x 120 cm

Photo: P. Bressano



4. **IL muro**, 1964

Plexiglas transparent, 180 x 120 cm

Photo: P. Bressano



comme fin de cette histoire. (...) En effet, je me retrouve dans le tableau, au delà du mur troué par le miroir, même si ce n'est pas matériellement.”<sup>14</sup>

La séquence qui va des *Tableaux-miroirs* aux *Plexiglas* et à ce qui va les suivre (des objets et des actions), a des qualités mnésiques fortes. Elles sont parmi les premières qualités miroiriques à signaler. Malgré le propos de Pistoletto de dissoudre ce qui touche à la chronologie dans son œuvre, leur séquence ou ordre d'apparition est porteuse de signification et révélatrice d'un parcours intérieur qui évoque une ontogénèse. Aux *Autoportraits* des années 50 au fond noir et épais quoique déjà réfléchissant (fig. 16 et 17), se suivent les *Tableaux réfléchissants* en acier poli, les *Tableaux-miroirs* et les *Plexiglas*. Puis viennent les *Objets en moins* (fig. 37 à 54), des objets tridimensionnels dans l'espace réel et les actions réelles (*Le Zoo*, un groupe de théâtre actif entre 1968 et 1970 (fig. 55 à 60), les performances dans l'espace de la ville). Si Pistoletto part de l'opacité initiale de ses autoportraits vers la recherche d'une place dans l'espace réel, c'est qu'il a déjà fait le sens inverse dans la vie et que l'œuvre devient ce parcours initiatique qui le projette à rebours vers l'origine et à travers lequel, un chemin déjà fait est refait autrement, volontaire et consciemment.

C'est dire que dans la vie il y a d'abord l'espace réel et à un moment donné du parcours une toile, un espace de fiction délibéré, alors que son œuvre fait l'inverse. Je pourrais assimiler cette idée de parcours initiatique au sens ou je veux l'utiliser, au principe analytique de remontée à un nœud original dans un tissage qui fait problème, à partir duquel une subversion s'est produite, pour pouvoir la réélaborer. C'est aussi au pouvoir que l'œuvre détient de déclencher ce processus que se réfère Michel Thévoz quand il dit: «Si la création consiste à 'névroser' progressivement l'expression en la transposant selon les règles complexes du refoulement, et si la réception consiste à refaire le chemin en sens inverse, à quoi bon cet aller et retour ?»<sup>15</sup>

Mais j'aimerais aller un peu au-delà pour emprunter le concept de parcours initiatique à une idée plus globale et qui touche en quelque sorte à de vraies alchimies personnelles au sens où l'on peut parfois le comprendre dans certains textes ésotériques.

---

<sup>14</sup> *Mots*, p. 8.

<sup>15</sup> Michel Thévoz, *Le Miroir Infidèle*, Paris, ed. de Minuit, 1996.

J. P. Vernant, dans un texte où il évalue le mythe de Narcisse en parallèle à celui du miroir de Dionysos, se réfère à cette recherche qui est tragédie des «retrouvailles impossibles de l'individu avec soi: l'aspiration à se rejoindre suppose du même coup qu'on s'éloigne de soi, qu'on se dédouble et qu'on s'aliène»; et plus loin: «pour se retrouver, s'unir à soi-même, il faut d'abord se perdre, se dépouiller, se faire soi-même entièrement autre, au lieu de se dédoubler simplement, de se projeter tout en restant 'soi-même'»<sup>16</sup>. Les figures du dédoublement, de la projection et de l'errance labyrinthique lui servent à définir, dans l'explication de ces mythes, une conception de l'initiation qui se rapproche beaucoup du sens où j'ai voulu l'utiliser, d'autant plus qu'un vocabulaire «spéculaire» y est utilisé. C'est pourquoi je me permets de le citer longuement:

«Toute âme individuelle, tout être particulier aspire, à travers le reflet de Dionysos réfracté dans le multiple, à retrouver l'unité dont ils émanent. Le miroir de Dionysos, concerne son démembrement par les Titans, exprime à la fois et solidairement la dispersion et le rassemblement. La réunification exige qu'on fasse en sens inverse le chemin du miroir, du reflet (ou du démembrement), que, par un changement complet de mode de vie, une transformation intérieure au terme de l'initiation et de la vision qui l'accompagne, on fasse retour à Dionysos comme source unique, on se perde en lui pour se retrouver soi-même, au lieu de se chercher dans une des images fragmentaires où il s'est réfracté. Il faut que l'initié regardant le miroir s'y voit lui-même en masque dionysiaque, transformé dans le dieu qui le possède, déplacé de là où il se tient en un lieu différent, transmué en un autre qui le renvoie à l'unité. Dans le miroir où Dionysos enfant se regarde, le dieu se disperse et divise. Dans le miroir initiatique notre reflet se profile comme une figure étrange, un masque qui, en face de nous, à notre place, nous regarde. Ce masque nous fait signe que nous ne sommes pas ou nous sommes, qu'il nous faut nous chercher ailleurs, pour enfin nous rejoindre».

C'est peut-être ce que Pistoletto veut signifier par «le spectacle de ces tableaux, c'est comme être face à un véhicule très rapide, capable de parcourir en un seul instant un voyage aller-retour du passé éloigné au présent»;<sup>17</sup> ou «nous reculons en regardant

---

<sup>16</sup> J.P. Vernant, «Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le colossos», *Mythe et pensée chez les grecs*, ed. La Découverte, Paris, 1985.

<sup>17</sup> *Mots*, p. 18.

devant nous»<sup>18</sup>; ou encore: «Le miroir nous dirige vers un futur qui est aussi une compénétration avec le passé, nous mettant devant les yeux ce qui se passe derrière notre dos».<sup>19</sup> L'expérience devant les miroirs de son œuvre peut devenir aussi initiatique pour celui qui regarde que pour celui qui les a produits, et cela en un sens du mot qui est à démystifier. C'est probablement encore dans le même sens de la remontée de la mémoire et dévoilement progressif que Barthes dit, devant les photos de sa mère: «Ainsi parcourais-je les photos de ma mère selon un chemin initiatique qui m'amenait à ce cri, fin de tout langage: c'est ça!»<sup>20</sup>

En ce qui concerne l'œuvre de Pistoletto, ses «portes», ses «vitres» et ses miroirs, il y a aussi un parcours fait à rebours par le voyeur et l'intrus fantasmatiques qui les travaillent de l'intérieur et qui sont, pour l'observateur, prétexte mnésique et projectif.

Le voyeur est par définition celui qui s'approprie du regard ce qui ne lui est pas adressé. Réfugié derrière la porte, il se réserve un résidu de vie ou les images de la vie, d'une scène dévoilée, deviennent plus importantes que la vie elle-même. La porte ouverte, le voyeur dévisagé serait soudain un intrus, un coupable, un spectre médusé par le passage involontaire et inattendu d'un régime visuel à un régime existentiel.

Ce passage de la projection de l'œil à celle du corps tout entier correspond, dans l'expérience de réception artistique, au passage de la contemplation à celui de la participation. Quand on déclare que c'est le récepteur qui fait l'œuvre, (Duchamp), et quand on lui demande de faire partie de l'œuvre, (happenings, actions, etc.) on veut bien le faire passer de voyeur à personnage «légitime», sans la culpabilité et la maladresse de l'intrus. Reste à évaluer le succès de l'entreprise.

Les *Tableaux-miroirs* de Pistoletto sont bien la synthèse de toutes ces choses: on s'y découvre d'abord voyeur, on peut se sentir intrus ou personnage, on regarde et on plonge dedans, (on contemple et on participe). Pensons à ces *Tableaux-miroirs* à la fois comme des portes et comme des mémoires de vitre, des opacités et des transparences, des tains et des glaces. Le point commun à ces deux statuts est celui d'être obstacle. Contre une porte, quelle soit opaque et remette à la seule serrure ou qu'elle soit

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 118.

<sup>19</sup> Ibid., p. 117.

<sup>20</sup> Roland Barthes, *La Chambre Claire. note sur la photographie*, Paris, ed. Gallimard, 1980, p. 167.

transparente, le nez et les mains ne peuvent que s'aplatir. Il y a bien une profondeur visible mais inaccessible, il y a bien un fond et des figures, mais l'expérience physique qu'il peut en avoir est de l'ordre de la platitude. Le voyeur, (non pas le voyeur des *Tableaux-miroirs*), est collé à une surface encadrée, l'espace de la porte, section verticale très mince que l'on peut appeler seuil pour ne jamais la fermer définitivement.

La bordure l'encadre et ce cadre renforce la séparation, en tant que mémoire et insistance de la porte. L'intrus, qui en vérité ne s'est jamais introduit que du regard, sans le corps, est presque dans le cadre sans que son épaisseur lui permette de s'y placer entièrement. Il est à moitié encadré, le dos n'y est pas.

Il va bientôt se retourner pour abandonner la sensation de poitrine écrasée. Dans sa mémoire de la porte comme dans la mémoire de vitre des *Tableaux-miroirs*, il y aura des figures collées et la mémoire de sa propre intrusion (fantasmatique pour le voyeur, réelle pour le voyeur des *Tableaux-miroirs*). Il y aura l'image en mouvement de son individualité inévitable, qui voit mais qui est aussi; une conscience de soi, une coupure et une solitude par rapport au monde qui se refuse désormais à nourrir l'illusion d'un prolongement ombilical, ne serait-ce que voyeuriste. Et il trouvera devant lui ce qui était derrière lui, non plus ce qui est de l'autre côté. Dos et poitrine deviennent complices pour le recentrer, lui signalant un même espace tout autour, un espace à lui, retranché comme par une toile, (non plus une porte), de celui qui appartenait à la scène qu'il n'était pas censé approcher. Un espace peuplé, où la solitude n'est pas condition nécessaire mais où il faut rencontrer l'autre à corps entier.

C'est dans ce parcours fantasmatique ou mnésique partageable qu'il faut donc aussi comprendre la séquence qui va des toiles aux tableaux-miroirs et aux plexiglas, aux objets et aux actions dans l'œuvre de Pistoletto. Contenue en germe dans les *Tableaux-miroirs*, cette séquence peut nous jeter dans des parcours que la vie nous a peut-être déjà aussi fait faire.

## CHAPITRE II

### LE DEDOUBLEMENT

(...) dans l'un il n'y a pas l'être, à moins qu'il ne produise l'être en s'inclinant pour l'engendrer.

PLOTIN, Ennéades

Dans le texte *Ame* (1983)<sup>21</sup>, où il parle justement du sens qu'a pris pour lui le besoin de faire des sculptures, Pistoletto écrit: «Avant de faire les tableaux-miroirs j'envisageais l'art en me demandant comment avancer; après les tableaux-miroirs je regarde en arrière et j'avance sans problème».

*Volte-face* (fig. 5, p. 18), une sculpture de 81, figure ce double mouvement: deux figures superposées regardent dans des directions opposées. L'une dans la position verticale soutient sur la tête celle qui est dans l'horizontale. De celle-ci, on ne peut pas dire avec certitude si elle regarde devant soi ou vers le sol, l'ambiguïté servant à indéfinir l'espace/temps de son retour en arrière, de sa remontée mnésique. Bras et pieds n'y sont plus discernables, étant donné le caractère non physique d'un déplacement que les corps de la sculpture s'ingénient pourtant à suggérer.

*Volte-face* est l'image de l'inversion de la perspective dont parlait Pistoletto. C' est encore l'image de cette ligne infinie qui se prolonge au-deçà du point de vue et au-delà du point de fuite, et qui fait l'objet, en partie, de l'étude de Hubert Damish où il analyse les enjeux du dispositif projectif dans les techniques de la Renaissance<sup>22</sup> pour y souligner l'implication d'un sujet regardant: «Qu'on assimile le plan du tableau à un miroir ou à une vitre transparente ne change rien à l'affaire: l'un et l'autre point y auront leur lieu marqué, qui se situent sur une même ligne perpendiculaire à ce plan. D'où l'embarras qui est celui du sujet quand il entreprend de s'y repérer»<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> *Mots*, p. 118.

<sup>22</sup> Damish, op. cit.

<sup>23</sup> Ibid., p. 394.





5. **Dietrofront**, 1981-1984  
Marbre, 600 x 400 x 180 cm  
Forte del Belvedere, Florence, 1984  
Photo: P. Pellion

C'est aussi l'image de la flèche (fig. 12, p. 74, fig. 99 et 100) de Pistoletto pointée vers le présent de la surface du miroir et provenant de toujours, d'un point dans le temps sans origine.

L'atemporalité de cette ligne sur laquelle on peut se déplacer dans n'importe quelle des deux directions et n'importe quelle quantité d'espace et de temps, est conforme à l'annulation d'une idée de progrès que Pistoletto, d'après Foucault, veut illustrer, affirmant à chaque pas la qualité à la fois intemporelle et temporelle multiple des expériences qu'il propose – passé, présent, futur des éléments les uns par rapport aux autres, la durée, le mouvement, le temps pris pour une quatrième dimension.

La figure aérienne de *Volte-face* est aussi projection orthogonale sur le plan vertical de celle qui lui sert de support, quoique en lui élevant beaucoup la ligne d'horizon. L'œuvre travaille la mémoire de ce dispositif représentatif sous-jacent à la perspective, la double direction et l'interception du plan.

Non sans y introduire un signe de déséquilibre ou équilibre précaire. Dans le dédoublement ou le clivage, la figure risque un mouvement de vol, comme un saut dans le vide, dont elle ne prévoit pas d'avance les conséquences. Elle s'élance sans mesurer son poids. La tension provoquée par ce risque d'une horizontalité qui n'est pas synonyme de chute, laisse en suspension, littérale et métaphorique, le présent, rempli qu'il est de passé et d'avenir (l'aller retour), de mouvement.

Le dédoublement est la figure que le miroir nous impose le plus immédiatement.

Pistoletto tient à préciser que le mythe de Narcisse est un peu loin de son approche du miroir: il ne veut pas se rapporter à la passion irrationnelle de l'homme pour sa propre image mais plutôt à son expérience du double, à la représentation de soi, au moment où naît la rationalité.<sup>24</sup> Il se réfère aussi au dédoublement pour parler de la représentation en générale: «L'Homme a toujours tenté de se dédoubler pour chercher à se connaître. Saisir son image à la surface de l'eau comme dans un miroir est sans doute l'une des premières véritables hallucinations que l'homme a rencontrées (...). L'esprit a construit la représentation sur la base de son propre reflet. Et l'art est devenue l'une des

---

<sup>24</sup> *Mots*, p. 102.

spécialités de cette représentation. (...) Ne se contentant plus de sa propre hallucination première, il a fini par se convaincre que pour connaître l'univers en son entier, il fallait le dédoubler».<sup>25</sup>

C'est encore par le justificatif d'une connaissance de soi que l'art «semblable à la vie» est revendiqué par Allan Kaprow, après la description de deux situations «artistiques» qui ne diffèrent en rien de la «vie» non artistique.<sup>26</sup>

C'est l'auto connaissance qui justifie au bout de l'expérimentalisme d'avant-garde, le n'importe quoi de l'expérience quotidienne, pourvu qu'elle soit surveillée par des prises de conscience.

Une autre sculpture, *Figure qui se regarde* (fig. 6, p. 21), paraît surgir du double sens du mot «réfléchir» et de «refléter». À l'origine, le mot latin «reflectere» signifie recourber, se ployer en arrière, tourner son esprit vers lui-même, d'où le concept à la fois physique, spatiale et abstrait de la réflexion. Cette figure allongée à la «hauteur» d'une possibilité de repli sur soi dessine le mouvement de renvoi du miroir autant que de la pensée quand quelqu'un se prend dans l'un et l'autre cas, pour objet. Elle propose, en ce sens, mais de façon plus condensée, le même vis-à-vis que n'importe quel miroir.

Gasché se sert de la métaphoricité optique empruntée à la racine étymologique du mot «réfléchir» pour risquer une définition de la réflexion dans la fondation de la philosophie: la réflexion est la structure et le processus d'une opération qui, non contente de désigner l'action d'un miroir reproduisant un objet, implique cette réflexion du miroir lui-même, par lequel le miroir parvient à se voir lui-même».<sup>27</sup> Par la suite l'auteur souligne la nature miroirique du sujet réfléchissant. Doublement réfléchissant puisque, comme Pistoletto le démontrera lui-même en dédoublant le miroir dans le miroir, le sujet réfléchit et se reflète. La dérive étymologique peut facilement se poursuivre autour de mirer, miroiter, spéculer...

L'expérience spéculaire est essentiellement celle du double. L'*Etrusque* (fig. 90) pointe dans le miroir son propre reflet à l'endroit intemporel où n'importe qui d'entre nous

---

<sup>25</sup> Ibid., p.16.

<sup>26</sup> Kaprow, op. cit. pp. 247 à 258.

<sup>27</sup> Rodolphe Gasché, *Le Tain du miroir. Derrida et la philosophie de la réflexion*, Paris, ed Galilée, 1994, p. 28.



6. **Figura che si guarda**, 1983-1984  
Marbre, 250 x 120 x 100 cm  
Forte del Belvedere, Florence, 1984  
Photo: P. Pellion

pourrait se placer et dans les tableaux *Deux femmes qui dansent* et *Deux garçons nus* (fig. 22 et 23), l'autre est à l'image de soi-même comme un reflet.

Si l'on essaie maintenant de considérer les *Tableaux-miroirs* (réflexions d'objets et de personnes) et en même temps la série *Division et multiplication du miroir* (1975/78), (fig. 79 à 87), (réflexion du miroir lui-même), à la double lumière de l'expérience spéculaire définie ci-dessus, on va se placer à la croisée de plusieurs qualités miroiriques des œuvres de Pistoletto: ses qualités mnésiques, déjà invoquées; symboliques – une histoire mythique, religieuse et artistique du miroir; narratives – plusieurs temporalités, un espace, des personnages, des contingences, des séquences; géométriques – palindromiques, labyrinthiques, volumétriques, dessinées; algébriques – scission, division et multiplication, soustractions; réfléchissantes – les plus couramment associées au miroir, reproductives; appellatives et interpellatrices d'une participation; révélatrices – de l'invisible dans le visible, de l'inconnu en nous; auto-réflexives – le miroir dans le miroir, le miroir dans l'art et vice versa, l'art dans l'art et sur l'art; et finalement des qualités méta-miroiriques ou miroiriques méta-discursives.

## TOURNER LE DOS

Les *Tableaux-miroirs* de Pistoletto ont des qualités mnésiques et révélatrices particulières. J'aimerais m'arrêter à celles qui concernent beaucoup de ses figures photographiées et collées.

Les figures découpées et collées sur les miroirs sont des objets et des personnes de la vie courante. Ils passent en courant, ils s'arrêtent pour causer, pour regarder et ils s'en vont nous retournant le dos (fig. 18 à 30).

Le dos fait problème dans l'œuvre de Pistoletto. Parmi ses premiers autoportraits, déjà on en trouvera un de devant et un autre de derrière (fig. 16 et 17). Devant le miroir le dos est pourtant ce que l'on ne voit pas de soi.

F. Dolto<sup>28</sup>, essayant de prendre position par rapport à l'idée lacanienne du stade du miroir, préfère considérer le reflet dans son sens psychique général et non pas seulement

---

<sup>28</sup> François Dolto, J. D. Nasio, *L'Enfant du miroir*, Paris, ed. Rivages Psychanalyse, 1978.

de miroir plan. Elle parle de miroir psychique et du miroir que l'autre est pour nous. Mais par rapport au miroir physique, son idée se distingue de celle de Lacan en deux aspects essentiels: alors que pour lui l'impact de l'expérience de se voir dans le miroir est jubilatoire, pour elle il est expérience refoulante et douloureuse de castration ; l'image inconsciente que l'on a du corps ne coïncide pas avec l'image spéculaire ; on ne voit pas le dos, par exemple. Si pour Lacan il y a confrontation corps réel / image spéculaire, pour Dolto il y a confrontation entre deux images: l'image inconsciente du corps, l'image spéculaire qui modèle la première.

En 1970 Pistoletto a *fait* une performance qui consistait à travailler le dos tourné au public alors que celui-ci le regardait dans un miroir. Une lumière projetée sur l'artiste laissait dans l'ombre sa moitié frontale que le public ne pouvait jamais vraiment voir. Dans les *100 expositions*<sup>29</sup> lisons l'idée n°59: «*L'homme au sac*. Spectacle que j'avais organisée en 1967 dans mon atelier pour les seuls amis du Zoo; répété et repris en vidéo avec quatre personnes en gros plan sur l'écran, qui masquent en grande partie mes actions. Action dans laquelle je tournais moi-même le dos aux spectateurs afin qu'ils ne puissent voir les actions cachées par ma silhouette».

Ces expériences de l'inaccessible, il ne peut les proposer que faisant appel au regard d'intrusion voyeuriste qu'il sait pouvoir éveiller et frustrer. En même temps c'est l'image inconsciente d'une coupure verticale (et non pas seulement latérale) faite par le miroir, qui émerge: une coupure qui sépare la visibilité de notre moitié frontale de l'invisibilité de notre moitié dorsale. Et c'est peut-être la raison cachée la plus forte de l'option de coller sur les *Tableaux-miroirs* beaucoup de figures représentées de dos ou de profil.

On trouve le même motif dans *La reproduction interdite* de Magritte (fig. 7, p. 24). Un collectionneur anglais, Edward James se fit photographier par Man Ray, en une mise en scène qui devait servir aux portraits que Magritte fit de lui. Une mise en scène qui lui permet de se voir le dos dans le miroir tout en le regardant en face.

Dans le célèbre *Atelier* de Vermeer, le peintre se présente de dos en train de peindre. Selon Clément Rosset, pour qui la fantaisie du double est à abandonner au profit d'un

---

<sup>29</sup> Cent idées pour des œuvres publiées dans un livre ayant pour «titre» l'image d'un cube en 1976. Cf. par exemple «Cent expositions pour le mois d'octobre», dans *Mots*, p.4



RENÉ MAGRITTE

7. **La reproduction interdite** (Portrait d'Edward James), 1937

Huile sur toile, 79 x 65, 5 cm

© Musée Boymans van Beuningen, Rotterdam

moi recentré sur lui<sup>30</sup>, cet abandon de l'autoportrait serait l'image d'une réussite: «l'assomption du moi par le moi a ainsi pour condition fondamentale le renoncement au double, l'abandon de *faire* saisir moi par moi en une contradictoire duplication de l'unique: en quoi la réussite psychologique de l'autoportrait, chez le peintre, implique l'abandon de l'autoportrait lui-même; comme chez Vermeer dont un des profonds secrets *fut* de se représenter de dos dans *l'Atelier*.

J'aurais plutôt tendance à le remettre au motif décrit. Cette envie de la visibilité totale de son propre corps, d'une ubiquité qui correspondrait en fait à l'élimination d'un point de vue et d'une «perspective», prend une expression particulièrement forte dans un tableau perdu de Giorgione dont Daniel Arasse cite une description: «Giorgione peignit dans un tableau un Saint Georges armé, debout, appuyé sur une lance, les pieds au bord d'une source limpide et claire dans laquelle se réverbérait en raccourci toute la figure jusqu' à la tête; en outre, il avait feint un miroir posé contre un tronc d' arbre dans lequel se reflétait toute la figure de dos et d'un côté; et il avait feint un autre miroir de l'autre côté dans lequel on voyait toute l'autre profil du saint Georges. Ce tableau est censé démontrer la supériorité de la peinture sur la sculpture, puisque la peinture est capable de faire voir une figure sous tous ses aspects en un seul regard»<sup>31</sup>, et j ajouterai, sans décomposition cubiste. Trois reflets permettent donc de voir un corps de tous les côtés, sans quitter le registre de la représentation mimétique.

Rosalind Krauss parle d' un travail vidéo de Bruce Nauman fait en 1969 qui nous renvoie à ce même espace derrière nous dont nous sommes exclus: l'artiste entraînait le spectateur dans un espace qui imitait la trajectoire du regard en avant. À mesure qu'il avançait le long du couloir, l'observateur s'éloignait progressivement d'une camera vidéo installée à l'entrée et il s'approchait d'un écran de télévision placé au fond. L'image vers laquelle il marchait comme pour aller à sa rencontre était sa propre image. Mais lui-même vue de dos et rapetissant à chaque pas.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Clément Rosset, *Le Réel et son double*, 1976-1984, Paris, ed. Gallimard, 1993. Voir plus loin, p. mon commentaire de cet aspect.

<sup>31</sup> Daniel Arrasse, «Les miroirs de la peinture», *L'Imitation: aliénation ou source de liberté*, ed. Documentation Française, 1985, actes des rencontres de L'École du Louvre, 1984.

<sup>32</sup> Rosalind Krauss, *Le Photographique pour une théorie des écarts*, Paris, ed. Macula, 1990, p. 70.



Dans l'expérience de regarder les *Tableaux-miroirs* de Pistoletto il y a une complicité possible avec ces figures collées: nous ne voyons pas notre dos comme elles ne voient pas le leur et le notre est vu comme nous voyons le leur. En outre elles regardent dans le miroir dans la même direction que nous, mais sans distance, à partir de la vitre; une vitre sans tain pour elles, qui étant des figures plates peuvent bien se contenter d'un monde/image plat. Et malgré leur immobilité elles préfigurent aussi le moment où l'observateur abandonnera, non pas le tableau mais le regard dirigé vers lui" lui tournant le dos à son tour. Pistoletto parle à plusieurs reprises de son entrée dans le miroir et dans le réel, pour faire coïncider l'antinomie: plus on entre dans le réel plus on entre dans le miroir, et plus on entre dans la vie plus on entre dans l'art. Et ce fait, physiquement vérifiable, supporte une série de convictions concernant l'essentialité de l'expérience miroirique aussi bien dans la vie de la pensée que dans d'autres phénomènes humains, artistiques et cosmologiques à tous niveaux de leur manifestation micro et macroscopique. La qualité spéculaire est commune à l'illusion et au réel.

### CHAPITRE III

#### INTRODUCTION AUX QUALITÉS RÉFLÉCHISSANTES

Les qualités réfléchissantes des œuvres de Pistoletto et par la suite de tout œuvre qui renvoie à son récepteur, même dans des modalités moins littérales, des images ou des possibilités de lui même concernent pour l'essentiel le dédoublement. Mais cherchons-le, au-delà de son existence évidente devant les tableaux-miroirs.

La *Figure qui se regarde* (fig. 6, p. 21) a une hauteur frappante de 2,5m. Ces dimensions et l'utilisation de la pierre (non exceptionnelle dans la sculpture mais un peu dans les sculptures de Pistoletto, souvent en matériaux synthétiques légers), me permettent d'évoquer un texte de J. P. Vernant qui l'illumine<sup>33</sup>.

Le mot «colossos» dont il explique qu'il n'a pas, à l'origine, une valeur de taille, mais seulement l'idée de quelque chose d'érigé, désigne l'idole qui était sculptée comme substitut d'un cadavre absent, d'un défunt. Il n'en était pas l'image, mais le double, qui manifestait dans la fixation immobile de la pierre, l'errance de sa psyché appartenant désormais à un inaccessible ailleurs. Colossos et Psyché seraient les deux côtés de phénomènes à intégrer dans la catégorie des images du rêve, de l'ombre et des apparitions surnaturelles.

Les sculptures de Pistoletto sont souvent doubles et colossales, au sens originaire et récent de ce terme. Les exemples n'en manquent pas (fig. 90 à 98). La *Figure qui se regarde* est encore colossale au sens où les «colossos» sont ceux qui ne peuvent écarter les jambes pour marcher<sup>34</sup>. Leur enracinement et fixité s'opposent à la présence ubiquitaire de la psyché, dont le parallèle chez Pistoletto serait tout ce qui est mouvement devant et dans le miroir et les qualités aussi ubiquitaires de celui-ci affirmées par exemple dans le texte *L'art assume la religion*<sup>35</sup>, non sans prétendre à une pensée théologique de la totalité, symbolisée par le miroir. Voici quelques extraits de textes de Pistoletto:

---

<sup>33</sup> J. P. Vernant, op. cit.

<sup>34</sup> Ibid., p. 336.

<sup>35</sup> *Mots*, p. 70.

«Un miroir reflète potentiellement tout lieu donné et continue à refléter, que l'œil humain soit ou non présent»<sup>36</sup>; «Pour moi il existe un seul miroir, divisé et donc multiplié en autant de miroirs que l'on peut trouver. La dimension de l'homme doit être appréhendé et dans cette possibilité d'expansion vers l'universel et simultanément, dans cette possibilité de réduction au particulier. (...) Le miroir que l'on trouve dans chaque foyer peut refléter toute l'humanité, car le miroir que chacun utilise est déjà le grand miroir divisé et multiplié.»<sup>37</sup> «Le grand espace est dans le miroir, le temps tout entier s'y trouve déjà...»<sup>38</sup>.

Dans le travail de Pistoletto qui a consisté à remplacer un tableau d'un autel par un miroir (fig. 87), «L'art assume la religion», 1978 et dans le texte explicatif que porte ce même intitulé<sup>39</sup>, Pistoletto rejoint une conception du miroir proche de celle que celui-ci a pris dans la spiritualité médiévale. Dans son œuvre *L'Histoire du miroir*, Sabine M. Bonnet<sup>40</sup> explique que «au moyen âge, ou la bipolarité sujet objet n'existe pas, la spéculation est le rapport en miroir de deux sujets et elle embrasse tout le monde visible en ce qu'il ressemble à l'invisible, champ clos d'un monde déchiffrable à l'intérieur duquel l'homme s'élève du connu à l'inconnu: c'est pourquoi (...) cette manière de connaître est spéculer»; «...le monde entier est d'essence lumineuse et la lumière, avec les variations de ses rayons, est la première forme des corps, de sorte que toute activité est une activité de réflexion.»<sup>41</sup> Pour l'humaniste aussi, Dieu est «le miroir sans limite et parfait qui contient toutes les figures, toutes les images...».<sup>42</sup>

Une vague métaphysique de la lumière et du reflet (qui procède du *Timée* et a fait un parcours qui nous est culturellement familier), est affirmée par le travail de Pistoletto, sans qu'il explicite jamais, il est vrai, ses sources. C'est le cas du travail et du texte appelés *Le Paysan* (fig. 32)<sup>43</sup> où l'on peut lire que «la lumière ne sait pas qu'elle existe et souffre si elle ne peut trouver un corps sur lequel se poser et donc se reconnaître». Il

---

<sup>36</sup> Ibid., pp. 70, 71.

<sup>37</sup> Id.

<sup>38</sup> Ibid., p. 129.

<sup>39</sup> Ibid., p. 70.

<sup>40</sup> Sabine Melchior Bonnet, *L'Histoire du miroir*, Paris, Ed. Imago, 1994. Pour le même sujet voir aussi «Miroir» dans *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique: doctrine et histoire*, Paris, ed. Beauchesne, 1937-1995, Vol. X.

<sup>41</sup> Ibid., pp. 124, 125.

<sup>42</sup> Ibid., p. 129.

<sup>43</sup> *Mots*, p. 34.

s'agit, pour lui, du problème de l'«énergie qui cherche continuellement à s'emparer des moyens qui lui donneront une existence tangible et la connaissance de sa propre image.»<sup>44</sup>

L'ubiquité est aussi associée à l'idée de ce grand Miroir qui est un œil aveugle omniprésent: «L'œil qui est l'origine des choses et attend le jugement dernier, est un miroir.»<sup>45</sup> Dans *Les Arnolfini* de Van Eyck, l'artiste s'encadre «dans l'œil miroir de Dieu, précisément au point de fuite du tableau représentant l'infini» et par le biais du miroir il dévoile sa présence.<sup>46</sup>

Mais les yeux, pris pour les miroirs de l'âme dans le sens commun, sont pourtant ce qui manque aux visages de la sculpture traditionnelle et à ces sculptures de Pistoletto où ils ne peuvent que s'inscrire fermés ou inexpressifs. Ce n'est pas par hasard que dans une performance à Rome en 1977, intitulée aussi *Volte-face* le public participait avec les yeux bandés.

L'âme qui n'est pas visible à leur place est pourtant retrouvée par Pistoletto dans l'essence de la sculpture même; une âme qui existe pour lui dans certains chefs d'œuvre comme «production de la sacralité»<sup>47</sup> ou de ce que W. Benjamin appellerait l'aura. Et c'est dans un texte qu'il intitule *Ame*, justement, que Pistoletto se réfère à la sculpture comme à «une colonne sacrale de l'art»; «L'âme de la sculpture est au centre de l'espace et chaque sculpture est un fragment qui reconstitue le centre.»<sup>48</sup> Une âme se brise comme une glace ou une sculpture.

---

<sup>44</sup> Voir aussi dans le texte «L'art assume la religion» l'énoncé de ce principe élargie à l'échelle cosmique d'une totalité.

<sup>45</sup> Dans *l'An Un*, représenté à Corniglia. *Mots*, p. 92.

<sup>46</sup> Bonnet, op. cit., p. 130.

<sup>47</sup> *Mots*, p. 118.

<sup>48</sup> Ibid., p. 119.

## CHAPITRE IV

### QUALITÉS ALGÈBRIQUES ET SPÉCULAIRES DU RÉEL

La dynamique des mouvements propres au dédoublement, comme on l'a vu, nous donne des clés importantes pour comprendre les expériences d'un récepteur mis à l'épreuve des aléas de la réflexion. Ce sont elles qui vont maintenant m'occuper, mais en recherchant aussi leur projection dans le réel en dehors de l'art.

Devant les *Tableaux-miroirs* ce qui fait la spécificité d'une expérience de s'y revoir, qui n'a rien en soi de trop particulier, sont les sérigraphies découpées et collées à la surface de la glace.

Pistoletto fournit beaucoup d'information les concernant, et le facteur temporel est «assez important: ces figures captent, de par leur choix, disons thématique, l'éphémérité, la contingence et la banalité quotidienne. En plus de cet aspect thématique elles sont à la fois, dans leur fonctionnement structurel, passé de mon reflet dans le miroir, futur des images qui y ont déjà été, présent de l'expérience. Cette multiplicité est aussi spatiale. Dans le texte *Objets en moins*<sup>49</sup> il l'évoque par rapport à cette ligne de contour qui sépare la silhouette du fond réfléchissant où lui semblent «converger les trois dimensions plus la staticité (sic) et le mouvement» – elle est le contour (bidimensionnel) et elle nous donne la sensation que nous avons de distance (tridimensionnelle) entre nous, la silhouette et notre propre reflet. Le passage entre le photogramme et le miroir est un lieu temporel<sup>50</sup>.

Je dirais que ce qui est à retenir de cette polyvalence, tout en me rapportant au point de vue de l'observateur est plutôt l'étonnement d'être devant un miroir qui retient les images, des images de quelque chose ou de quelqu'un qui n'est plus là. Les images doublent ce dont elles sont l'image; copies ou simulacres, le dilemme platonicien n'est pas important ici.

---

<sup>49</sup> Ibid, p. 10.

<sup>50</sup> Ibid., p. 11.

Dans le miroir, leur nature est éphémère, passagère. La photographie, par contre, fige l'instant capturé. Sauf que dans les *Tableaux-miroirs* on «oublie» facilement, par le déplacement contextuel opéré, que l'on a affaire à des photogrammes au profit d'un effet fantasmatique plus fort que la constatation du procédé technique: ces miroirs-là ont gardé, imprimé quelques unes des images qu'ils ont doublées. Et comme il ne pourrait y avoir de doublure que de quelque chose, l'original s'est forcément détaché d'elles. Cela pose à la fois le problème de l'original et le problème de l'autonomie de son double.

Ces deux questions parcourent abondamment l'immense réseau légendaire, mythique et littéraire<sup>51</sup> qui de tous temps s'est tissé autour de ces thèmes – ombres, sosies et jumeaux; mirages, duplications malignes, peur du reflet, duperie; apparences, viés plurielles, impasses auto-contemplatifs. Une exposition récemment organisée à la Fondation Cartier à Paris explorait le thème des couples et jumeaux dans la photographie<sup>52</sup>. Une vidéo de Vito Acconci de 1970, *Shadow play* montrait un homme qui se débattait avec son ombre, illustration plus au moins linéaire et directe, utilisée d'ailleurs aussi par la publicité<sup>53</sup>, d'un fantasme assez ancien et non moins élaboré par la création littéraire. Anne Richter remarque, dans la préface à son anthologie, que le double pour Otto Rank c'est la mort et que pour Clément Rosset c'est l'illusion. Mais que dans les deux cas «moi et le double sont des choses à ne pas confondre»<sup>54</sup>. En tous cas à éviter, pour le salut d'un moi solide et unifié.

Selon Rosset on dédouble le monde, les événements ou soi-même pour se faire l'illusion de quelque chose d'autre que le réel, (fonction du désir), mais on revient toujours à la réalité, d'autant plus tragiquement qu'on la fuit; il faut renoncer au double et à l'illusion pour jouir de l'unité. L'esquive au réel est, selon lui, toujours une erreur parce que le réel a toujours raison. Je serais tentée de dire que l'esquive à l'imgo d'un double est peut-être aussi une erreur parce que l'inconscient a toujours raison lui aussi.

Devant les œuvres de Pistoletto plusieurs versions littéraires et psychologiques du double pourraient être repérées, par couches interprétatives successives: un double

---

<sup>51</sup> Pour un aperçu anthologique de textes littéraires voir Goinard et Stratugati, *Histoires de Doubles*; Anne Richter, *Histoires fantastiques de doubles et de miroirs* 1981; et le classique d'Otto RANK, *D. Juan et le Double*, 1932.

<sup>52</sup> «Double vie, double vue», du 1 nov. 96 au 22 mars 97.

<sup>53</sup> Par exemple le parfum «Égoïste» de Chanel.

<sup>54</sup> Bonnet, op. cit.

décevant quand on ne s'y reconnaît pas; un double effrayant, quand il est ombre, comme *L'Homme noir, le côté insupportable* – un autre moi que le sujet ne maîtrise pas; rassurant, et alors sa perte est maléfique, il surgit comme une image inconsciente d'un inconscient protecteur et nourricier. Remarquons aussi qu'il s'agit souvent d'un double dédramatisé – maîtrisé, démystifié, à porté de main, par exemple dans les images concernant la notion de «famille» (fig. 31, 62 et 67).

Tout ceci concerne l'autonomie ou la non autonomie du double: mon reflet peut-il s'autonomiser, s'exprimer tout seul ou m'exprimer à mon insu? De quel côté est le vrai Je? On comprend le désespoir assez courant devant lequel nous met une photographie de nous mêmes, parce qu'on arrive pas à s'exprimer sans mouvement et qu'elle nous apparaît comme un mensonge sur nous.

Reste à décider de quel côté est l'original, de ce qui est l'original et ce qui est sa projection dans un double. L'original, dans l'expérience de l'observateur des œuvres de Pistoletto est décidément toujours l'observateur. L'autonomie du double a bien des limites fantasmagiques. Le monde platonicien des Idées n'est pas l'objet de sa quête et il sait bien se repérer dans une déambulation fantaisiste. La rationalité est bien le mécanisme mental, selon Pistoletto, qui conduit à poser la distinction entre le sujet et sa duplication sans qu'il se noie dans le produit de sa propre créativité<sup>55</sup>.

C'est alors que le miroir lui-même se dédouble, se divise, et les points de repère de l'observateur s'écroulent à nouveau, cette fois-ci avec une autre puissance. Entre 1975 et 78 Pistoletto expose *La Division et la Multiplication du Miroir*. Il le fait après qu'il s'est rendu compte que la seule image que le miroir ne réfléchissait pas était le miroir lui-même et qu'il fallait donc lui donner un double (fig. 81 et 82). «Si l'art est le miroir de la vie, je suis le fabricant de miroirs. Je suis même devenu illusionniste: dans un miroir coupé en deux sont apparus autant de miroirs qu'il est possible à l'infini»<sup>56</sup>.

Ce fabricant de miroirs (et l'idée de laboratoire artisanal a été déployée à l'occasion de la première exposition de ces travaux) a le pouvoir illusionniste, non pas seulement de multiplier en divisant, telle une cellule embryonnaire, mais de multiplier, dédoubler à l'infini. Dans un miroir divisé dont les moitiés font un angle de 90°(fig. 82), le cadre,

---

<sup>55</sup> *Mots*, pp. 102-103.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 74.

les objets, les lieux ou bien un observateur interceptés se voient reproduits à l'infini. Parce que dès qu'une reproduction en troisième degré surgit, (reflet d'un reflet de quelque chose ou de quelqu'un, image d'une image de quelque chose, copie d'une copie de quelque chose) une espèce d'entropie réflexive se déclenche ou copie et original, dans l'image, ne sont plus discernables. Le pouvoir autonome de l'image devient vertigineux. À l'origine de ce pouvoir, une structure d'auto-réflexivité.

Quatre questions font jour: un, sachant que pour Pistoletto le miroir est matriciel dans le fonctionnement humain, l'équivalence anthropomorphique de la scission du miroir s'impose; deux, l'ouverture à l'infini avec la perte d'une origine repérable doit être mise en relation avec la nature de l'image réflexive et peut-être de l'image tout court; trois, L'expérience d'être doublé par l'image est l'expérience d'être aplati; quatre, c'est dans l'exercice auto-réflexif que se constituent les conditions du désarroi perceptif d'une vie parallèle, autonome, autre que la vie réelle. On a de quoi introduire, à l'aide de ces quatre questions, d'autres qualités miroiriques. Non sans nous attarder encore aux qualités réfléchissantes du fonctionnement mental humain mises à jour par Pistoletto.

Pour lui, la réalité et le fonctionnement humain ont des qualités spéculaires. Dans un texte de 1993<sup>57</sup>, il parle d'un travail fait dans une forêt (fig. 98): «La forêt est une reproduction d'arbres. Dans l'œuvre installée au milieu du Centre d'Art Contemporain de Vassivière, le miroir se multiplie lui-même à l'intérieur d'un arbre, tandis que l'arbre se multiplie à l'extérieur, dans la forêt qui borde la tour. Le miroir divisé, comme dans la *Couronne de miroirs* (fig. 79), ouvre une fente tout au long du tronc de l'arbre où nous voyons se refléter mutuellement les deux parties reliées entre elles sur l'axe central de la ligne médullaire. La matière spéculaire, qui apparaît dans l'entaille ouverte à même le corps physique, produit et reproduit en son sein autant de miroirs qu'il y a de nombres possibles. La circularité initiée de la réflexion est enclose dans la circonférence de l'arbre solide et intact. Nous pouvons dire que la matière contient une réflexion intérieure, capable de reproduire sa propre forme extérieure, à l'instar de l'esprit dans le corps humain».

---

<sup>57</sup> «Reproduction», *Mots*, p. 158.



Les mécanismes mentaux, la vision, l'esprit, la reproduction biologique et la création sont autant d'aspects du monde qui réfléchissent, se divisent et se multiplient comme le miroir. Ce qui suit est le rassemblement de quatre ou cinq extraits de textes de Pistoletto qui renforcent cette idée:

«Derrière le miroir il y a l'opacité de la matière. Derrière la matière il y a l'éclat du miroir.» (*Mots*, p. 136) (La fig. 89 est suggestive à cet égard.)

«Deux yeux faisaient partie d'une même cellule; maintenant il y a une distance entre les deux yeux. C'est cela l'image.» (*Mots*, p. 65)

«Les yeux sont des miroirs, l'esprit est le miroir des yeux et les actions le miroir de l'esprit.» (*Mots*, p. 129)

«Notre gène issu du miroir, le miroir qui a mis en regard sentiment et raison. Le gène qui a créé la génération de l'art.» (*Mots*, p. 110)

«Cheque homme est fils du fils, du fils, du fils et porte en soi le père du père du père, du père, du père.» (*Mots*, p. 39)

«Que les yeux sont des miroirs qui réfléchissent les choses, que la pensée est le miroir des yeux et que nos actions sont le miroir de notre pensée. L'esprit se forme et s'exprime à l'intérieur de ce cycle. La créativité de chacun est un fragment de la créativité totale (...)» (*Mots*, p. 81)

«Si la radicalité de l'art est quasi indissociable de la nature du miroir, c'est parce que l'un et l'autre ont aussi en commun une identité qui a à voir avec l'intime spiritualité de l'homme.» (*Mots*, p. 105)

Pistoletto ne le précise pas dans ces termes mais il est vrai que la neurophysiologie humaine apparaît sous forme d'une spécularité constitutive: on a un cerveau droit et un cerveau gauche qui sont liés respectivement à une moitié gauche et à une moitié droite du corps, y compris l'œil droit et l'œil gauche et une articulation perceptive sensorielle qui synthétise les deux. Le système neurosensoriel est «fabriqué» dans une logique symétrique qui reflète une structure organisatrice humaine ou est reflétée par elle.

En plus de la symétrie, il y a d'autres conditions de perception optique qui peuvent être évoquées pour rajouter à cette idée d'une structuration psychophysiologique de base qui

illustrerait tout un éventail de phénomènes et comportements. C'est le cas notamment, de celle qui est concernée par les études de la perspective faites par Panofsky sur les conditions de la vision et à propos de la géométrie projective. Selon Damish, il se leurre quand il confond les conditions effectives de la vision avec le procès optique qui aboutit à la formation d'une image sur la surface interne, et concave de la rétine.<sup>58</sup> Dans une note, Damish explique l'absurdité de la référence à l'image rétinienne qui, elle, est une image, non pas l'objet, et qui est donc, forcément renversée. Cette différence entre l'image et l'objet concernerait alors la (di)symétrie verticale autant que, par exemple l'encourbement des lignes droites d'un édifice en perspective<sup>59</sup>.

Michel Thévoz<sup>60</sup> parle d'un terme technique en géométrie qui désigne l'inversion morphologique de l'image spéculaire, l'énantiomorphisme, et qui correspond, en fait, à la figure du palindrome dans le domaine linguistique ou algébrique. Et il enchaîne dans le constat que «les deux parties d'un corps symétrique sont déjà elles-mêmes énantiomorphes l'une de l'autre. Cela signifie que, si la symétrie bilatérale est exacte, chaque côté ressemblera, à s'y méprendre, au reflet spéculaire de l'autre (...) Mais il est indéniable que cette identification procède d'une confusion, à laquelle j'acquiesce complaisamment, comme si je n'avais de cesse que de faire demi-tour pour aller endosser cette version énantiomorphe de mon corps». Cette «division constitutive» expliquerait que l'image spéculaire nous paraisse beaucoup plus familière et proche que celle que nous voyons de nous dans un film ou une photographie qui pourtant «restituent bien plus objectivement l'aspect que nous présentons à autrui»<sup>61</sup>. La main droite de quelqu'un dans une photo est vraiment sa main droite, ce qui n'arrive pas avec l'image dans le miroir. Les autoportraits d'artistes, qui doivent se regarder dans le miroir pour les faire, sont souvent, et facilement témoignage de l'inversion spéculaire. Dans le triptyque où Bacon s'auto-représente, (*Trois études pour un autoportrait*, 1983), et malgré la nature toujours distorsive de son approche du corps humain, (mais c'est là aussi l'intérêt de l'exemple), il y a un élément qui nous confirme la permanence de

---

<sup>58</sup> Damish, op. cit., p. 26.

<sup>59</sup> Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, ed. de Minuit, 1991, p. 49.

<sup>60</sup> Thévoz,, op. cit., p. 21.

<sup>61</sup> Ibid, pp. 23-30.

l'inversion: la déviance du sceptre nasal qu'il avait en réalité très accentué vers la droite et apparaît peinte vers la gauche.

Aux questions neurophysiologiques viennent s'ajouter les questions psychanalytiques et psychosociales du rapport en miroir à l'autre et à l'identité. La portée symbolique et métaphysique du miroir en élargissent encore les dimensions. Bien ou mal, Pistoletto aspire à une généralisation des qualités miroiriques de cet ordre là. Son œuvre réalise et théorise la manifestation de l'essentialité du miroir ou de l'idée de miroir, à tous niveaux de sa manifestation micro et macroscopique.

#### LE UN ET LE DEUX, LE DEUX ET LE TROIS

*Le nombre total existait antérieurement aux êtres eux-mêmes ;(...) La puissance du nombre en venant à l'existence, a divisé l'être et l'a rendu tel qu'il enfante la multiplicité.*

PLOTIN (ENNEADES)

Les méandres algébriques du miroir divisé sont manifestes.

«À l'image des deux parties du miroir qui se réfléchissent l'une dans l'autre en se multipliant à l'infini, la *Collaboration*<sup>62</sup> propose un rapport de création qui s'ouvre à une multiplicité de rencontres. La créativité devient aussi procréation. Pour créer il faut deux...»<sup>63</sup>. Le sens germinal de l'acte créatif («L'art est original, car il est toujours à l'origine»<sup>64</sup>) a une force figurative importante dans l'œuvre de Pistoletto, où la notion de «famille» s'élargit rapidement à celle de famille artistique. La création est assimilée à la procréation, la fécondation artistique des miroirs à la multiplication biologique: «Avec *Division et multiplication du miroir*, j'ai, par analogie spéculaire, donné image à un parallèle entre la division de l'unité du miroir et la division de l'unité de la matière, qui, d'une part, permet la multiplication du miroir, et de l'autre la procréation biologique. Le principe de division de l'unicité représenté par l'unité réfléchissante s'identifie avec le processus de subdivision de l'unité physique de la matière dans la multiplicité des corps

---

<sup>62</sup> Pistoletto désigne par «collaboration» toute participation du public à ses initiatives et sa propre participation à celles d'autres artistes.

<sup>63</sup> *Mots*, p. 70.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 108.

objectivement existants.»<sup>65</sup>, Finalement l'éducation esthétique et artistique est assimilée à un projet social global énoncé dans son petit texte «La famille»<sup>66</sup>.

Des données biographiques ne seraient pas ici à exclure, d'autant plus que Pistoletto y fait recours explicite dans son œuvre: la photo de ses deux filles jumelles apparaît dans le sixième moment de la série *Les Chambres*<sup>67</sup> (fig. 76).

En effet, les jumelles redoublent le numéro trois de *Père, Fils et Créativité*<sup>68</sup>. Le moment n°. 3 s'appelle lui-même *Père, fils et créativité* et dans le texte qui l'explique Pistoletto se réfère au double point de vue du père et du fils dans la création. Les mots «père» et «fils» sont inscrits sur la succession d'ouvertures de trois salles qu'un miroir placé au fond permet de voir dans les deux sens.

D'autres expositions introduisent la figure de son père réel (qui était peintre), comme *Père et fils*, où Pistoletto expose des natures mortes peintes par son père à sa demande avec représentation d'objets réfléchissants et des miroirs les réfléchissant à leur tour. Dans son célèbre *Autoportrait à travers mon père* (fig. 74), il récupère un dessin que son père a fait de lui quand il avait trois mois, dans des installations (1993, 73 e 78) qui font du dessin du père un prolongement rétroactif de la créativité du fils même. Dans *Les meubles de mon père dans mon atelier* (fig. 75), un échange du même type appropriatif se fait connaître.

André Langaney, dans une étude biologique sur la reproduction et l'innovation<sup>69</sup> veut opposer reproduction et sexualité dans le sens où la première se réfère à la division d'une unité en deux (dans la matière pré animique) et la sexualité suppose transmission d'information, surgissement d'un autre ou d'autres sans perte d'unité des premiers. «À l'équation un donne deux de la reproduction se substitue ainsi l'équation deux donne un de la sexualité. (La véritable équation de la sexualité est donc un *plus* un *donne* un *autre*;»<sup>70</sup>. Quand il explique que la division est un procédé de reproduction qui ne conserve pas l'intégrité de l'individu modèle, il nous dit que ce processus dans les

---

<sup>65</sup> *Mots*, p. 105

<sup>66</sup> Op. cit., p.84

<sup>67</sup> À Turin, entre octobre 75 et septembre 76, douze moments/exposition.

<sup>68</sup> Op. cit., p. 41.

<sup>69</sup> André Langaney, *Le sexe et l'innovation*, Paris, ed. Seuil, 1979.

<sup>70</sup> Ibid., p. 18.

cellules protistes nous rappelle «qu'une multiplication et une division, c'est souvent la même chose.»<sup>71</sup>

Or, c'est bien ce que nous disent les œuvres placées par Pistoletto sous le signe de la *Division et multiplication du miroir*. Le miroir se multiplie par la division et se dessine (fig. 79 à 87).

Un autre contexte peut nous exposer cette même idée et c'est celui évoqué par Baltrusaitis: «Divisé n'importe comment, la superficie d'un miroir produit, au même point de vue, un nombre de visions de l'objet égal au nombre de ses parties»<sup>72</sup>.

Et l'auteur expose ensuite les détours qui ont permis d'associer à cette démonstration optique les grands mystères de l'église concernant par exemple la présence du Christ tout entier dans chaque hostie. Pistoletto le reproduit carrément dans une phrase du texte «Le jugement dernier, grandeur nature»<sup>73</sup>: «À l'exemple d'un miroir brisé dont chaque morceau conserve les propriétés du grand miroir, chacun de nous est porteur des propriétés de l'énergie totale».

Mais pour suggérer une lecture que les propos explicités par Pistoletto n'auront peut être pas autorisée, cette matrice reproductive ne peut pas être assimilée à la matrice reproductive sexuée humaine, si on suit Langaney. «Il faut deux pour créer» (Pistoletto), et les deux, ils font un autre qui est à chaque fois différent de ses progénitures et de ses congénères, même si la première cellule est une seule et que «La procréation est une coupure spéculaire».<sup>74</sup>

À moins que l'on veuille se rapporter au principe sinistre du clonage. Baudrillard tourne autour de la question dans un chapitre de «De la séduction».<sup>75</sup> Dans cette «utopie monocellulaire» où l'on se passe de l'autre et où le père et la mère sont abolis, la démultiplication sérielle équivaldrait à des métastases d'une formule de base qui

---

<sup>71</sup> Ibid., p. 12.

<sup>72</sup> Jurgis Baltrusaitis, *Essai sur une légende scientifique. Le Miroir, révélations, science-fiction et fallacies*, Paris, ed. A. Elmayan, Le Seuil, 1978, p. 269.

<sup>73</sup> *Mots*, p. 78.

<sup>74</sup> Ibid., p. 97.

<sup>75</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, ed. Gallilé, 1979.

fabriquerait une éternité du même, sans différenciation.<sup>76</sup> «Que reste-t-il de l'enchantement d'une structure labyrinthique où l'être se perd...»<sup>77</sup>

Dans un autre chapitre<sup>78</sup> du même livre, Baudrillard rappelle quelque chose qui peut bien nous être utile, ainsi que la réflexion sur le clonage, à penser sur le miroir divisé de Pistoletto. Il dit que «toutes choses (...) ont sans doute aussi pour nostalgie diabolique de se perdre dans les apparences, dans la séduction de leur image»<sup>79</sup>, et que la séduction est narcissique, puisque «séduire c'est se prendre à son leurre, à son image et à son absorption mortelle»<sup>80</sup>.

Dans le miroir divisé de Pistoletto et d'une manière totalement accomplie dans *Im3 d'infini* (fig. 54), un cube dont toutes les parois intérieures sont des miroirs, la répétition à l'infini de n'importe quelle image ou chose reflétées à l'intérieur renvoie à cette éternité du même où l'original se perd dans la séduction de son image autant que dans le nombre apporté par sa division et multiplication. Il y a une angoisse de l'entropie sous-jacente à cette expérience «algébrique». S'augmenter toujours du même auto-fagocité le système. Comme le dit Jean François Chevrier, «le miroir, quand il se divise, il multiplie les doubles et défait ainsi l'idée même de double»<sup>81</sup> et il y a perte d'un sol perceptif et des deux sens du mot sens, pour emprunter deux expressions à Merleau Ponty.<sup>82</sup> La croissance sans différenciation n'assure pas la vie. Et ce n'est peut-être pas pour rien qu'une espèce de cellule volumétrique se referme sur elle (*Im3 d'infini*), pour installer à l'intérieur le vertige chaotique et sans issue de cette opération. Plus tard, dans une performance appelée *Rétrocube d'infini* (fig. 73), cette cellule est rituellement détruite et reconstituée, dans un mouvement explosif/implosif qui fait penser à un débordement par excès d'images et reprise d'une condition initiale. L'œuvre *Cubes* (fig. 91), en 1971, propose aussi la division et la multiplication. À propos d'elle, Pistoletto parle d'explosion et d'implosion. Le caractère anthropomorphique, ou plutôt physique/biologique du cube, aussi bien que de la sphère, dans l'œuvre de Pistoletto

---

<sup>76</sup> Ibid., p. 228.

<sup>77</sup> Ibid., p. 240.

<sup>78</sup> «I'll be your mirror»

<sup>79</sup> Ibid., p. 95.

<sup>80</sup> Ibid., p. 96.

<sup>81</sup> Jean F. Chevrier, «Le protagoniste», *Pistoletto e a fotografia*, ed. Fundação de Serralves / Witte de With, Porto / Rotterdam, 1993.

<sup>82</sup> Par ex. dans «L'espace», *La phénoménologie de la perception*, ed. Gallimard, 1995, pp. 290-292.

serait d'ailleurs à analyser dans l'échantillon ou se manifeste ce que je veux bien appeler les qualités géométriques des œuvres miroiriques.

Il y a une autre possibilité dans la lecture de cette configuration de l'infini introduite par les miroirs multipliant de Pistoletto. Le mot multi-plier nous en donne l'indice – c'est la figure même du pli. On se plie pour se regarder dans l'eau ou dans les *Puits* (fig. 51 à 53). Mais ce n'est plus de cette pliure narcissique qu'il s'agit. C'est la démultiplication matérielle qui nous intéresse ici. C'est aussi la chaîne des reflets de Plotin; c'est la remontée de miroir inférieur en miroir supérieur par le pèlerin de la *Divine Comédie* de Dante jusqu'à la contemplation de la source lumière dans un parcours que l'on peut dire initiatique au sens déjà utilisé (pp. 10-15). «La matière-pli est une matière-temps»<sup>83</sup>.

Les plis, replis, dépliés des choses, opérés à l'infini, sont parcourus par Deleuze à la recherche d'une compréhension du potentiel et des mouvements internes des choses dans le monde. Les figures du baroque appuient de façon nucléaire le parcours théorique tissé autour du débordement, de l'excès chaotique, de l'extension, du hasard, de l'apparence qui président à beaucoup de ces mouvements. La formule monadologique de Leibniz lui sert d'autre part à interroger la nature (fermée? ouverte?) d'une Totalité où s'agitent et se déploient les figures de l'infini.

L'image du pli est récurrente dans le discours phénoménologique; on voit le corps décrit, la peau, les organes se constituer par plis, par dépli. Ainsi chez Merleau-Ponty «ce pli, cette cavité centrale du visible qui est ma vision, ces deux rangées en miroir du voyant et du visible, du touchant et du touché.»<sup>84</sup> Le pli inscrit l'infini partout et non plus seulement dans l'étendue infinie de la ligne qui intercepte le plan dans le dispositif de la perspective en peinture. Un «horizon intérieur» peut se dessiner à l'intérieur d'un cadre, d'une monade, d'un cercle qui, à être pris pour l'ensemble apparemment chaotique des possibles<sup>85</sup>, nous ramène à la totalité ubiquitaire du miroir de Pistoletto.

Les cadres des miroirs et leurs «cages», *La forme du miroir* (fig. 84), *La cage du miroir*, (fig. 83), se présentent d'ailleurs sous forme de dépliage nous rappelant par métonymie

---

<sup>83</sup> Deleuze, *Le Pli*, Paris, ed. de Minuit, 1988, p. 10.

<sup>84</sup> Ibid., p. 192.

<sup>85</sup> Ibid., p. 105.

et auto-réflexion la fonction multiplicatrice de la glace, à l'intérieur de son cadre, lieu traditionnel de l'art.

Les plis sont la figure même de la profusion à perte de vue: Baltrusaitis établit une typologie des plis dans les ornements des sculptures romaines<sup>86</sup> en expliquant les détours figuratifs et géométriques tourbillonnants, labyrinthiques de ces plis par rapport à une organisation d'ensemble aussi inventive et profuse que maîtrisée. Les plis sont la figure même de la multiplication implosive à l'intérieur de la (et des) monade(s); la figure même d'un univers fractalisé. La formule leibnizienne se nourrit d'elle autant que de la métaphore du miroir pour décrire un continuum où «chaque miroir vivant (représente) l'univers suivant son point de vue».<sup>87</sup> Par contre, chaque âme «ne saurait développer tout d'un coup ses replis, car ils vont à l'infini».<sup>88</sup>

L'infini peut être, paradoxalement, un Tout fermé. Chaque élément est soustrait à une Totalité qui les contient tous. Dans le miroir divisé et multiplié, ni l'espace ni le temps ne sont plus réels et la place de l'original dans un rapport directe à un double se perd. Et soit la perte de l'origine, du commencement est ressentie comme déracinement et entropie, soit comme condition d'éternité ou d'ubiquité puisque l'infini est dans le temps comme dans l'espace. L'origine a un rapport étroit à la mise en *forme* et à l'identité. Selon qu'on s'attache plus à l'aspect spatio-temporel de l'infini ou à son aspect identitaire, on sera soulagé par l'idée d'éternité ou angoissé par l'inexistence d'une origine.

L'infini s'identifie donc à tout ce qui existe. Le «Un» principal de la pensée mythique et religieuse, dont le deux, (le premier pli, la doublure), est la condition de la différenciation, et par conséquent de la création; et le trois la projection qui la manifeste. Au delà du trois c'est l'infini. La création est inversée dans la reproduction sexuée ou le deux est au commencement, et c'est le un qui en résulte. Mais les miroirs (vivants ou autres) n' «inversent»-ils toujours pas?

---

<sup>86</sup>Baltrusaitis, *Formations. déformations, la stylistique ornementale dans la sculpture romaine*, Paris, ed. Flammarion, 1986, ch. 9.

<sup>87</sup> Wilhelm Leibniz, *La Monadologie*, Paris, ed. Flammarion, 1996, p. 230.

<sup>88</sup> Ibid., p. 256.



Rappelons un extrait d'une œuvre sur les principes culturels de l'ancienne Egypte qui synthétise les deux principes et le passage de l'un à l'autre en alternance et complémentarité: «Nous revenons ainsi au principe fondamental de la religion égyptienne, au Mout-F, c'est à dire à l'unité qui se divise en deux afin de se manifester dans la vie réelle. Mais ces deux parties s'unissent de nouveau pour *former* le point de départ de toute création, chaque créature passant par le même processus que le créateur unique. C'est ainsi que pour donner naissance à un enfant, les deux principes opposés, la mère et le père, doivent s'unir et *former* l'unité principe, à l'image de TEM». <sup>89</sup>

Les valeurs du deux et du trois que j'ai évoquées sont, comme celles du un et du deux, archétypales. Et ce n'est pas par hasard que la bidimensionnalité est assimilée à l'image et la tridimensionnalité à l'espace et aux objets. Cette pensée intuitive est à l'origine d'une fausse question dans les rapports établis pendant ce siècle entre les arts plastiques et la vie. Le deux est identifié à la fiction (toile, miroir, page écrite) et le trois au réel ou à ce qui s'approche le plus de lui (objets, installations), comme si ceux-ci étaient investis de plus de valeur pour cette raison.

---

<sup>89</sup> Enel, *Le Mystère de la vie et de la mort*, Paris, ed. Maisonneuve & Larose, 1985, p. 198.

## CHAPITRE V

### LE PLAT ET LE PLEIN

*So coming to this transformation of the plane, the picture plane, the pictured wall, the fresco, the page, or whatever you want that'ftat and mute, into this mirror of myself – that is into a selfportrait, made it possible to understand a basic concept, wich is that the world itself wants to make its own self-portrait.*<sup>90</sup>

PISTOLETTO

Les qualités algébriques des œuvres de Pistoletto nous reconduisent ainsi aux qualités géométriques. Le plat, la surface sont facilement associés à la représentation. C'est aussi aux surfaces et aux murs que l'on emprunte les idées et les métaphores les plus courantes d'emprisonnement et d'impossibilité de vivre: (figé par l'image, par la photo, barré contre la vitre, contre le mur). En même temps l'idée de platitude est congénère de celle d'absence de signification. L'expérience d'être doublé, mise en scène, par exemple, et de façon troublant, par Kieslowski dans le film «la double vie de Véronique», n'est pas pareille à celle d'être doublé par l'image, car l'expérience d'être doublé par l'image est celle d'être aplati.

Pour Platon la doublure du monde par l'art «est éloigné de trois degrés» de la vérité<sup>91</sup> et le fabricant d'illusions méprisable. «Si un homme était capable de faire indifféremment et l'objet à imiter et l'image, il choisirait de consacrer son activité à la fabrication des images (...)»?<sup>92</sup>

Platon ne pourrait qu'être loin d'apprécier la «valeur ajoutée» par l'imitation et les copies qui «nous attachent plus que l'original» à cause de la beauté de l'exécution.<sup>93</sup> C'est dans cet esprit que le dispositif perspectif de la Renaissance en peinture ou dans la

---

<sup>90</sup> Pistoletto pendant un dialogue public avec Kosuth, Tazzi, etc., p. 20: «Arrivé à cette transformation du plan de la peinture plate, du mur peint, de la fresque, de la page, ou quoique ce soit plan et muet, en ce miroir de moi-même, c'est à dire à l'intérieur d'un autoportrait, a rendu possible la compréhension d'un concept de base: le monde lui-même veut faire son propre autoportrait.»

<sup>91</sup> Platon, *République*, X, 597d

<sup>92</sup> Ibid., 598c.

<sup>93</sup> Dubos cité par Daniel Arasse dans «Les miroirs de la peinture», p. 64.

scène théâtrale, à la même époque se manifeste dans le plaisir et l'attachement aux procédés techniques illusoires: «L'espace illusoire et l'espace vrai y communiquent directement»<sup>94</sup>. Ce mélange est constitutif d'une pensée.

On peut dire du miroir ce que Baltrusaitis dit de la perspective: «Toujours la perspective se développera dans cette opposition. C'est une science qui fixe les dimensions et les dispositions exactes des formes dans l'espace et c'est aussi un art de l'illusion qui les recrée».<sup>95</sup> Le miroir nous met en mouvement entre les deux et les trois dimensions, il nous fait «labyrinther» entre les deux pôles établis, il nous aplatit et nous gonfle en alternance, il nous introduit à la fois au réel et à l'image, et pour revenir à Platon, «Voilà donc les deux œuvres de la production divine: la réalité elle-même et l'image qui accompagne chaque chose»<sup>96</sup>. Cette phrase de Théétète vient juste après la référence de l'Étranger aux «surfaces brillantes et lisses» où des illusions se produisent.

L'illusion produite par la personne elle-même est pire que celle qui est produite par des instruments. Le genre mimétique est parmi les faiblesses du sophiste<sup>97</sup>. Beaucoup plus tôt dans le dialogue<sup>98</sup>, la perspective dessinée est donnée comme exemple, non de copie mais d'illusion, une des modalités de l'image. Et pourtant Platon se voit forcé d'admettre que l'image existe, (jusque là elle n'était pas plus qu'un reflet), elle a une ontologie, «le non-être existe d'une certaine manière»<sup>99</sup>, «il y a beaucoup d'être en ce qui concerne chaque forme mais il y a aussi une quantité infinie de non-être»<sup>100</sup>; le non-être, (qualité de l'image) ne signifie pas le contraire de l'être», mais seulement quelque chose de différent de lui»<sup>101</sup>. Cette restitution à l'image d'une dignité ontologique est réaffirmée dans le Timée: «Car l'image, à laquelle n'appartient même pas ce qu'elle représente, mais qui est comme un fantôme changeant d'une autre réalité, doit, pour cette raison,

---

<sup>94</sup>Baltrusaitis, *Anamorphoses. Les Perspectives dépravées – II*, Paris, ed. Flammarion, 1996, p. 15.

<sup>95</sup> Op. cit., p. 13.

<sup>96</sup> Platon, *Le Sophiste*, 266c.

<sup>97</sup> Ibid., 266b a 268b.

<sup>98</sup> Ibid., 235b a 236b.

<sup>99</sup> Ibid., 240d.

<sup>100</sup> Ibid., 2500.

<sup>101</sup> Ibid., 258b.

naître toujours en quelque autre chose et participer aussi, vaille que vaille, à l'existence, sans quoi elle ne serait rien du tout»<sup>102</sup>.

Ce souci d'attribuer à l'image une dignité ontologique n'a jamais cessé d'être problématique. L'histoire de l'*Idea* retracée par Panofsky en atteste et clarifie les méandres. Ce souci est toujours d'actualité, d'autant plus que la réalité virtuelle le relance dans de nouvelles bases. Ce soucis est dans les textes de Pistoletto: «L'art produit de l'image. Quand bien même ne le voudrait-il pas. Même s'il s'oppose au représentatif»<sup>103</sup>. Il commence avec l'image de soi-même: «Un jour mon image vient à ma rencontre et me dit merci, tu m'as donné la vie; à partir de maintenant tout va changer et tu pourras avoir tout ce que tu désires. Moi je réponds: oh! Merci à toi, car c'est toi qui m'as donné vie»<sup>104</sup>.

Une manière sans doute un peu caricaturale de dire que l'image de son portrait et lui se sont mutuellement restitués une vie. C'est à partir des autoportraits que l'image a pris toute son importance, une nature et une fonction. Mais il dit aussi dans un autre texte que «si nous restons suspendus entre nous et notre représentation, nous ne sommes qu'étincelle et conflit»<sup>105</sup>. Dans ce texte il parle de la résolution de plusieurs antinomies: partie mentale et abstraite de l'art, partie concrète et physique, abstraction et représentation; image peinte et image réfléchie, être et non être, question et réponse.

Il justifie alors le passage du mode métaphorique de ramener l'art à la vie (les *Tableaux-miroirs*) à d'autres modes réels de le faire. *Les Objets en Moins*<sup>106</sup> (fig. 37 à 54), appelés la première génération après le miroir, en sont le premier mode. Trois autres «générations» vont se suivre avec le même propos: le *Théâtre du Zoo* (68/70) (fig. 55 à 60), les sculptures (années 80) (fig. 94 à 97), et les volumes (à partir de 85) (fig. 101 et 102). Et tout ce qui a été fait dans les dix dernières années vient dans ce sens aussi. Ainsi, les résolutions concernant un rapport à son image personnelle deviennent extensibles au rapport aux autres images du monde. Dans la tentative de souder chose et image sans dissociation conflictuelle.

---

<sup>102</sup> Platon, *Le Timée*, 52c.

<sup>103</sup> *Mots*, p. 142.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>106</sup> En 1966, Pistoletto expose dans son atelier à Turin, une série d'objets disparus qu'il affirme avoir enlevés à la surface du miroir pour les faire surgir dans l'espace réel.

Dans une étude sur le jeu comme symbole ou reflet du monde, Eugene Fink dédie une partie à l'approche de sa nature par Platon<sup>107</sup>. À l'instar de Platon, qui se demande comment être et non-être peuvent coexister dans une même chose, Fink se demande comment quelque chose de manifestement irréel, tel que le jeu, peut-il être. Dans la réponse il fait remarquer que «nous avons la faculté d'imaginer des êtres fictifs (...); ce qui est réel en termes de représentation n'a pas nécessairement un contenu réel».

Ensuite, en essayant de répondre aux questions qu'est-ce qu'un reflet de miroir du point de vue ontologique et comment une image réfléchie est vue, comment elle est comprise dans ma vision, il fait remarquer que nous ne confondons pas le réel de la chose et l'irréel de son reflet. Et que l'ombre, le reflet, l'image ne sont pas pour autant moins réelles que l'original. «L'image qu'un miroir réfléchit est réelle en tant que réflexion mais comporte de l'irréel dans son espace d'image».

La question suivante est si l'irréalité du jeu, et par analogie de la poésie et de tout espace de fiction, est de la même nature que celle du reflet, s'il reproduit la vie sérieuse, comme le miroir les choses qui existent. La première ressemblance entre les deux est que l'image réfléchie «est dépendante du réel porteur de l'image», dans ce cas le miroir physique. Dans le théâtre c'est l'acteur qui fait le relais, ou établit la continuité entre le réel et la fiction. Il fait partie du «cadre», de ce qui ponctue l'espace de l'art dans l'espace du réel. La deuxième ressemblance est qu'ils abritent cet espace de création, cet élan imaginaire qui n'a plus à voir avec le rapport original/copie, que Platon élude, selon Fink, quand il veut dire que le poète ne crée rien et copie servilement. Fink qualifie de désenchanté le point de vue qui vise l'écart entre la production et le réel, et enchanté le point de vue qui voit plutôt l'élan imaginaire ou ludique.

Une phrase de Fink sur l'(ir)réel de l'image nous renvoie à la question de la planéité et de la bidimensionnalité. En parlant de la «base réelle» de l'image réfléchie, il précise: «Lignes, figures et couleurs en deviennent pour ainsi dire bidimensionnelles (...)». À vrai dire, parler ici de bidimensionnalité prête à malentendu: ce ne sont pas deux dimensions

---

<sup>107</sup> Eugène Fink, *Le Jeu comme symbole*, 1960, ed. Minuit, 1966, pp. 78-112.

de la simple réalité, ce sont les dimensions du simple réel et l'irréalité inhérente à l'image»<sup>108</sup>.

Les deux dimensions inhérentes à l'image sont à distinguer des deux dimensions inhérentes à certains objets minces et plats du réel – ceux-ci ont toujours, quoique peu profonde, une troisième dimension. Dans l'image, les deux dimensions concernent la projection dessinée, peinte ou réfléchie des choses sur le plan, la surface, et non pas la matérialité du support, une feuille de papier, une toile, une glace. C'est par le collage que cubistes et futuristes, (et Pistoletto, dans les tableaux-miroirs), commencent à en accentuer la mince épaisseur. Mais ces procédures ne font qu'accentuer par contraste la planéité du reste.

Quand ce sont les valeurs de référentialité et de vraisemblance qui sont recherchées comme connexion avec la vie, les deux dimensions risquent toujours d'être décevantes, de par leur caractère illusoire intrinsèque et auquel il faut s'attendre. C'est une des raisons pour lesquelles si souvent, dans l'art de ce siècle, l'envie de la vie dans l'art est devenue compulsion de tridimensionnalité et d'action. Envie d'espace, d'objets et d'installations, appel au corps entier et à une narrativité. Quand Barthes dit que «La platitude de la photographie devient plus douloureuse» quand elle nous refuse l'essence de l'être dont elle authentifie existence, c'est de cette déception même qu'il parle.<sup>109</sup>

Les qualités narratives des œuvres, une temporalité, des personnages, ont souvent été assimilées à leur volumétrie, leur occupation dans l'espace, à l'engagement physique du récepteur. Comme le parcours de Pistoletto de la surface aux volumes et aux «actions». Il y a encore l'aspect linguistique à prendre en compte dans la qualité narrative des œuvres, mais on va l'ignorer pour l'instant les deux dimensions placées du côté de l'illusionnisme et donc du mensonge (parfois même du côté de la pathologie, comme dans les interprétations faites par Thévoz des travaux d'Aloïse)<sup>110</sup>, et les trois dimensions du côté du vraisemblable, voilà une des prémisses presque inconscientes de ce que je viens d'appeler la compulsion de tridimensionnalité dans l'art de ce siècle. Son caractère fallacieux est manifeste. C'est souvent la part d'illusion qui procure une expérience plus intense, «cette dimension de moins qui nous ensorcelle», dit Baudrillard, en parlant du

---

<sup>108</sup> Op.cit., p. 88.

<sup>109</sup> Barthes, op. cit., p. 166.

<sup>110</sup> Id.

trompe-l'œil; «cette présence absence qui fait l'attrait et la fascination des sirènes», selon Blanchot<sup>111</sup>. D'autre part, le signifiant à deux dimensions, comme voulait bien Clément Greenberg, pour qui la planéité était l'essence de la picturalité, a une valeur en lui même qui dérive d'une insistance structurelle, d'un vécu qui lui est propre.

Pour contrarier la prémisse qui tend à assimiler les seules trois dimensions à la vie dans l'inconscient artistique collectif de ce siècle, on pourrait dire qu'une œuvre peut manifester à deux dimensions une «tridimensionnalité» essentielle, (une vie manifeste), une «profondeur»; autant que l'œuvre tridimensionnelle, elle, peut la manifester ou pas pour chacun de ceux qui la regardent.

Parallèlement, l'expérience de la «bidimensionnalité», que l'on peut avoir indifféremment avec l'œuvre bidimensionnelle ou tridimensionnelle, peut être prise dans le sens péjoratif qu'elle a dans ce même archétype, qui est celui d'une «platitude», confondue avec planéité, associé à la contemplation non participative, une essentialité. On peut emprunter le terme de chose plate, couramment utilisé pour manque de signification, pour conclure que c'est la platitude au sens abstrait et non pas la platitude ou la planéité physiques qui font que les œuvres ne se placent pas du côté de la vie. L'absence de qualités miroiriques fait leur platitude et la platitude de l'expérience de ceux qui regardent. Ce manque essentiel est propre au simulacre, qu'ils s'agissent de choses bidimensionnelles ou tridimensionnelles. Le simulacre aplatit, il ne «dessine» pas, car le dessin demeure. Le dessin aplanit, il n'«aplatit» pas. Il n'y a pas de choix à faire entre les deux et les trois dimensions. Il n'y a pas la vie et son absence d'un côté ou de l'autre. Le partage est à faire entre le vrai et le simulacre, non pas entre chose et image, puisque l'image est une chose aussi. La vitalité d'une œuvre se mesure à son potentiel mobilisateur et non pas aux dimensions qu'elle occupe dans l'espace.

Baudrillard parle du trompe l'œil pour donner un exemple de ce que la réalité puisse parfois être un simulacre: «l'ironie de son trop de réalité (...) jette un doute radical sur le principe de réalité».<sup>112</sup> J'aurais tendance à ne pas me méfier tant du fonctionnement du principe de réalité mais plutôt à interroger la capacité de l'observateur devant ce que

---

<sup>111</sup> Cité par Barthes dans *La chambre claire*, p. 165.

<sup>112</sup> Baudrillard, op. cit., p. 91.

Débord appelle la société du spectacle. Pour lui, la valeur de simulacre d'une image est dans le non vécu du spectacle, dans la contemplation sans vie, quand les images l'éloignent de plus en plus des images de son désir réel: plus il contemple moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir.

L'opposition de la contemplation à la vie est, dans ce cas, bien formulée. Elle prend en compte les valeurs de vérité existentielle (ou leur absence), du côté du consommateur d'images.

Trente ou quarante ans après, cette question doit forcément être amenée auprès de la question de l'image virtuelle, objet de consommation «inerte»<sup>113</sup> de plus en plus courant.

## L'IMAGE VIRTUELLE

Le principe de la Monade est, pour Jean Clet Martin, au cœur de son étude sur l'image virtuelle.<sup>114</sup> Il veut en expliciter la nature totalement immanente, sans référent extérieur à sa constitution propre. En cela, l'image virtuelle s'oppose, selon lui, aux autres images (qui doublent l'original) et aux simulacres, qui simulent l'Idée et y prennent part, pour autant. L'image virtuelle est voyage à l'intérieur de l'image, au cour de la monade (dont l'âme est le miroir central), de ses plis et méandres infinis, mais sans transcendance, sans matrice initiale. Une nouvelle monadologie consisterait justement, selon lui, à approcher les ombres de la caverne au lieu de s'en éloigner, à y plonger davantage<sup>115</sup>, à «trouver une ouverture au creux de l'image». Il faudrait trouver dans les images du mur de la caverne («dehors il n'y a rien») les conditions d'une esthétique, d'une éthique et d'une politique désencombrées du poids platonicien.

Parallèlement, l'auteur esquisse une assimilation du fonctionnement de sa nouvelle monade au fonctionnement informatique sur lequel se base l'image virtuelle – assimilation un peu maladroite des images leibniziennes, des petits miroirs de la

---

<sup>113</sup> Au sens où Virilio parle d'inertie; cf. *L'Inertie polaire*, 1990.

<sup>114</sup> Jean Clet Martin, *L'image virtuelle, essai sur la construction du monde*, ed. Kimé, Paris, 1996.

<sup>115</sup> Ibid., pp. 35; 83-86.



monade aux plis des pixels informatiques, de l'expression de la totalité aux qualités de l'image de synthèse, de la matérialité du monde à la matérialité du pixel qui provoque chaleur et couleur. Le digital cesse d'imiter le fonctionnement de l'œil: «L'image surgit de l'intérieur sans se donner comme un décalque ou un reflet».<sup>116</sup> Et par cette caractéristique l'image virtuelle s'oppose à l'image spéculaire en niant l'étendue symbolique de celle-ci – elle ne double pas, elle est originaire, mais sans transcendance, pur phénomène.

Clet Martin semble ignorer la représentation dans l'image virtuelle. Ne devient-elle pas aussi reflet? Il semble ignorer aussi les mécanismes de projection, de sublimation et l'univers de celui qui fait l'image, une latence. Il semble ne pas être de l'avis qu'il ne faut pas plonger dans l'image pour donner à l'image le statut de chose réelle auquel elle a droit; et que cette plongée est impossible étant donnée la valeur de chose que l'image peut toujours prendre. L'exposition *Les Immatériaux*, à Beaubourg, en 1983, à laquelle Lyotard était associé, allait dans le sens de cette tentative de plongée.

Le virtuel informatique est très spécifique par rapport à l'idée du virtuel en général. Il n'est pas pacifique que l'image virtuelle ne soit pas simulacre, comme le prétend Clet Martin; elle est bien apparence et elle vise bien des simulacres d'expérience. Le virtuel, pris au sens général du concept, pose un problème d'existence – une chose est dans la possibilité d'exister, mais elle n'existe pas, elle n'est pas manifestée; tandis que le simulacre pose un problème d'apparence – une chose est là pour une autre. Dans l'art, l'image dite virtuelle de l'informatique a une désignation ambiguë: elle est apparence sur l'écran, dans l'espace, elle est une chose manifestée sous forme d'apparence, et elle ressemble donc davantage à un simulacre, comme n'importe quelle image. Le nom de virtuelle induit en erreur par rapport à sa vraie nature.

Mais il est vrai que le simulacre et le virtuel ont une nature voisine en ce qui concerne l'image. Le simulacre et le virtuel dans l'image sont l'abus de la récupération de la valeur de chose de l'image. Ils se veulent des choses sans en avoir la légitimité. Le simulacre attribue matérialité (quoique optique seulement, une surface), à ce qui est pure possibilité (virtuel). C'est cet accouplement que l'image virtuelle informatique

---

<sup>116</sup> Ibid., p. 114.

accomplit dans un jeu qui est pervers dans son mensonge constitutif: au moment où elle donne l'image comme une chose, un étant à part entière, elle le fait sous forme de simulacre et elle se dit virtuelle. Elle existe, mais dans les modalités qui lui sont propres. Le nom de virtuel est là pour faire oublier ces modalités, qui sont celles du simulacre et celles de l'informatique, et la faire confondre davantage avec le réel, avec ce qui est possible dans le réel. On n'a jamais dit d'une peinture référentielle ou même d'une photo qu'elles sont virtuelles. On a souvent dit qu'elles étaient des simulacres. C'est plus honnête. L'image dans l'écran est aussi simulacre; sans l'avouer.

Comme certains usages de la photographie. R. Krauss, en parlant de certaines photos publicitaires dit qu'«il s'agit d'ouvrir au monde du simulacre, c'est à dire de présenter la fausse copie que produit la pub comme si elle était innocemment transparente à une réalité originelle. L'effet de réel se substitue au réel lui même».<sup>117</sup>

Dans ce sens, l'image informatique abstraite, (info-peinture) est plus proche de sa vérité; elle existe pour son effet optique et plastique seuls et pas pour quelque chose d'extérieur à cet effet. Elle est comme n'importe quelle peinture abstraite dans la façon de dire d'elle même ce qu'elle est. Comme la question du virtuel et du simulacre ne devrait donc pas se poser que pour les images représentatives, l'abstrait, le travail privilégié du signifiant ou tout simplement ce qui dépasse son rapport binaire au signifié, l'art non illusionniste sont à l'extérieur de ce débat et nous aident à réévaluer le rôle de la peinture moderniste.

## LES DESTINATAIRES DE L'ART POUR L'ART

Au vu de toutes ces problématiques, les soucis de Clément Greenberg avec la planéité semblent bien dérisoires ou du moins très éloignés de la complexité actuelle du statut de l'image plane/plaqué. Parce que l'image sur l'écran électronique est bien une image plane et plaqué, malgré l'illusion achevée de tridimensionnalité. Elle se déploie aussi dans la pureté et la spécificité de son propre médium, comme le voulait Greenberg pour chaque genre artistique.

---

<sup>117</sup> Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, ed. Macula, 1990, p. 221.

Un passage par l'univers théorique de Clement Greenberg semble ici se justifier. Ceci parce que les questions sur lesquelles il affirme des points de vue radicaux (formalisme, auto-référentialité et autonomie artistiques, purisme et planéité) font partie des aspects mythifiés pendant ce siècle dans la pensée sur l'art et la vie, que j'aimerais regarder de plus près.

Pour Greenberg, toute préoccupation de contenu était à éviter et il fallait créer des œuvres qui vaillent pour elles mêmes, pour leur forme et valeur picturale. Le médium «était à privilégier, chaque genre artistique devant travailler à rechercher sa propre spécificité et visualité pures. L'expression était pour lui bien plus importante que ce qu'elle exprimait. Le tableau réaliste établissait pour lui une telle continuité entre l'art et la vie qui s'y reflétait, qu'il n'y voyait plus aucun intérêt artistique, étant donné que l'art ne devait exister que pour l'art. Greenberg reproche à Soutine, par exemple, qu'il se soit long temps situé plus du côté de la vie elle même que du côté de l'art visuel.»<sup>118</sup>

Pourtant il cherchait, non pas à nier la réalité à la peinture mais à déceler dans son Histoire récente «un nouveau sentiment de la réalité».<sup>119</sup> Les impressionnistes avaient cherché, selon lui, à s'accorder à l'essence de la nature visualisée, le collage à renouer le contact avec la réalité, le cubisme synthétique à faire coïncider la surface plate du tableau avec l'étendue continue du champ visuel. Quoique «l'art contribue à oublier ce qui nous arrive réellement».<sup>120</sup>

Par ailleurs il fait remonter les «effets d'aplat» à Monet et ensuite à Cézanne, don't l'intention de manutention de l'illusion tridimensionnelle dans une nouvelle version aura mené, selon Greenberg, à la peinture la plus plate jamais produite<sup>121</sup>. Le collage est pour lui une recherche illusionniste de résultats sculpturaux par des moyens non sculpturaux. Mais, ni la figuration ni la troisième dimension n'étaient essentielles de l'art pictural et donc non plus la profondeur. C'est toujours à la découverte de la présence ou au reproche de l'absence de la planéité, qu'il analyse l'œuvre de plusieurs peintres.

---

<sup>118</sup> Clement Greenberg, *Art et culture*, Paris, ed. Macula, Paris, 1988, p. 128.

<sup>119</sup> Ibid., p. 190.

<sup>120</sup> Ibid., p. 296.

<sup>121</sup> Ibid., pp. 66-67.

Ce souci est fondé par le besoin d'assigner au tableau sa matérialité et autonomie propres: «le tableau est aujourd'hui devenu une entité appartenant au même espace que notre corps; il n'est plus le véhicule de son équivalent imaginaire».<sup>122</sup> C'est à dire, il n'est plus représentation illusionniste. La sculpture reste tridimensionnelle, même abstraite et c'est pour ça qu'elle trouve, selon lui, moins de résistances que la peinture abstraite. Mais c'est aussi pour ça qu'il s'est beaucoup moins soucié d'elle dans ses écrits. Comme l'explique Thierry de Duve, R. Krauss, sa disciple et dissidente plus célèbre tente, pour sa part, de construire un paradigme sculptural, puis photographique du modernisme, comme alternative au paradigme pictural de Greenberg.<sup>123</sup> Son analyse de la figure de la «Grille» est une de ses démarches de déconstruction de la planéité et de sa résistance au changement.

Pour Greenberg, renoncer «à tout rapport explicite au monde» est condition pour que les arts atteignent la pureté et c'est la seule visibilité qui compte, le seul regard<sup>124</sup> et nullement le corps agissant dans l'espace. L'image doit aspirer à être incorporelle, dénuée de poids.

On voit bien à quel point la radicalité d'un propos peut paraître excessive et ce n'est pas pour rien que l'univers de Greenberg est toujours présent par adhésion inconditionnelle ou par opposition farouche dans les débats sur l'art jusqu'à nos jours. Thierry de Duve a publié récemment une étude sur Greenberg<sup>125</sup> qui est plutôt tranquille dans une reconnaissance de ses qualités de «franchise et de vérité» et la mise en évidence simultanée de quelques unes de ses fragilités théoriques.

Récapitulons ce qui semble essentiel chez Greenberg, pour voir comment T. de Duve s'y prend: Greenberg se soucie de spécificité et d'expression formelles du genre pictural; de l'essence de la picturalité – planéité et visualité pures; auto-référentialité et autonomie de l'art; de la pureté des genres et de la séparation de l'art et de la vie.

---

<sup>122</sup> Ibid., p. 152.

<sup>123</sup> Thierry de Duve, *Clement Greenberg entre les lignes*, Paris, ed. Dis voir, 1996.

<sup>124</sup> Greenberg, op.cit., pp. 152, 154, 158, 159.

<sup>125</sup> Id.

T. de Duve regrette que la critique ait toujours confondu le prescriptif et le normatif dans le discours de Greenberg. Chez celui-ci la planéité est «la constante phénoménologique qui se dégage après coup d'une série de jugements». Mais il n'est pas moins vrai que la description de la norme avait dans les mots de Greenberg une force prescriptive inévitable venue d'une façon de se prononcer sur les produits de l'art par jugements de valeur. T. de Duve le reproche de ne l'avoir pas compris.

De son côté R. Krauss réagit fortement, non pas seulement à cette procédure par jugements de valeur mais spécifiquement à l'explication de la planéité comme inévitable dans la progression de l'histoire de l'art.<sup>126</sup> Le discours anti hégélien, elle le tient à la suite de beaucoup d'autres et notamment de Foucault, car, il est vrai, il n'aurait pas pu tenir devant les répétitions, ruptures, reprises, convulsions de l'art de ce siècle.

Mais la planéité dans le discours de Greenberg tend à se mélanger à d'autres options plus lourdes de conséquences: celles de l'opposition des valeurs de l'art aux valeurs de la vie, celles de l'auto-référentialité et de l'autonomie de l'art. Car l'évacuation de l'illusion, de la représentation et la prétention à évacuer le sujet et le contenu pour donner au signifiant et aux moyens techniques spécifiques toute leur force n'ont d'autre but que de délimiter le territoire séparé et autonomisé de l'art. Les luttes idéologiques et l'imitation réaliste sont pour lui du côté du kitsch et de l'académisme et le purisme du côté de l'avant-garde.

Ce qui ne veut pas dire que les artistes célébrés par Greenberg aient eu cela en esprit; ou que, d'un autre regard, on ne puisse pas les voir tout autrement. On peut et on doit. On voit ce que l'on veut voir ou ce que l'on cherche. Par ailleurs, l'art est toujours fait de la vie de ceux qui le produisent et le consomment et il n'y a aucun sens à prétendre le nier.

R. Krauss parle de l'opacité impossible du signe pictural quand elle dit que «le signifiant est lui même le signifié transparent d'un déjà là» et que l'auto-référentialité est ainsi illusoire: «il n'y a qu'une transparence qui s'ouvre sur une chute vertigineuse dans un système de duplication sans fin».<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, ed. Macula, p. 24 (par exemple).

<sup>127</sup> Ibid., p. 140.

Les préjugés de la planéité et de l'expérience purement visuelle essaient de nous faire croire que derrière une surface il n'y a aucune «profondeur», (aucune histoire à raconter, aucune vie). Krauss explique pourquoi le peintre moderniste qui prête toute son attention à l'auto-réflexivité a des réserves par rapport à la perspective – elle est «le corrélat visuel de la causalité: les choses se disposent les unes derrière les autres selon des règles; il y a une idée de narration qu'il abhorre»<sup>128</sup>. Il fuit les vieux mythes de la profondeur.

T. de Duve veut bien admettre le bien fondé du parti pris de Greenberg, mais avec des restrictions. La discontinuité établie par Greenberg entre l'art et la vie a pour De Duve un rapport avec le besoin d'accepter une convention: mais «les valeurs de la vie circulent dans celles de l'art et réciproquement»<sup>129</sup>. Et lui d'ajouter: «Mais c'est quand ces valeurs qu'on trouve dans l'art seul s'écrasent dans la tautologie stérile qui décrète que l'art est ce que l'institution nomme art, qu'il estime plus urgent de le lui contester. Avant qu'une autre tautologie ne décrète que la vie est ce que l'institution nomme la vie».<sup>130</sup>

Avec cette remarque, T. de Duve se met en garde contre la fermeture de l'œuvre à l'imprévisibilité du destinataire par l'affirmation d'une maîtrise hautaine de toutes les conventions qui la cadrent.

Pour De Duve, quand les artistes d'avant-garde se sont trouvés devant un destinataire indéfini, devant «tout le monde et n'importe qui»<sup>131</sup>, l'auto-référence est devenue le moyen de travailler pour un public défini, les autres artistes. L'art valait pour l'art et les artistes travaillaient pour les artistes en circuit fermé. L'auto-référentialité viendrait de l'opacification des conventions par des jugements de valeur portés sur elles: «(...) ces artistes pour artistes qui, ne trouvant personne d'autre à qui parler, se regroupent, se tiennent les coudes, s'organisent en sociétés, en confréries, en colonies d'artistes, en écoles, en factions, en clans, en claques, et s'inventent continuellement le ciment idéologique dont ils ont besoin pour être les uns aux autres leur public».<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> Ibid., pp. 22-23.

<sup>129</sup> De Duve, op. cit., p. 87.

<sup>130</sup> Ibid., p. 88.

<sup>131</sup> Ibid., p. 64.

<sup>132</sup> Ibid. p. 78.

De Duve démontre les insuffisances de la doctrine de Greenberg dans le rapport à l'Autre, au temps et à la vie.<sup>133</sup>

C'est donc bien le rapport à l'Autre et à la vie qui est au coeur de la pesée d'une doctrine. Exactement le rapport aux qualités miroiriques des œuvres qui nous concerne dès le début.

## BESOIN DE PROFONDEUR

On pourrait, pour les mêmes raisons, mais spécifiquement pour parler de surface et de profondeur, passer par Deleuze et par Merleau-Ponty; pour apercevoir l'importance que l'opposition fantasmatique entre les deux et les trois dimensions prend toujours; à quel point elle met en opposition improductive l'œil et le corps, la contemplation et la participation; à quel point elle travaille de l'intérieur l'opposition entre choses et images de choses conduisant à de fausses oppositions dans le bilan sur la vie dans l'art ou dans la réception de l'art.

Dans *La Logique du Sens*, la traversée du miroir par l'Alice de L. Carrol est la figure et la fiction qui nourrit le discours de Deleuze sur la doublure dans le langage comme dans les images ou dans l'ordre de l'impossible fictionnel; sur la surface, le sans-fond et la profondeur du sens. La surface envisagée comme «le lieu du sens» et de l'échange prend une densité et une centralité inouïs; et l'image avec elle; alors que le reflet ou la doublure du langage présentent la «profondeur» du simulacre. L'établissement des lieux du sens est fait à travers le déchiffrement de ces deux pôles.

Problématiser, par éclatement des acquis du sens commun et de la psychologie, les notions de surface et de profondeur sont aussi le motif de textes de Merleau-Ponty sur la vision, la perception de l'espace, des choses et de soi-même. Dans le chapitre sur L'Espace, dans la *Phénoménologie de la perception*, ou dans le chapitre «Entrelacs, le chiasme» dans *Le visible et L'invisible*, la réflexion sur l'expérience et le sens de la profondeur et de surface se déploient à l'appui d'un vocabulaire qui nous conduit à la

---

<sup>133</sup> Ibid., pp. 83-87.

figure du labyrinthe – des mots comme «trame, tissu, nœud, enveloppe, double, cercle, enroulement, couches, dehors, dedans, sphères, plis, horizons, pellicule, rangées, feuillets, jointure, distance, convergence, emboîtement, tourbillon, entrelacée»; *Le corps* «est la visibilité tantôt errante tantôt rassemblée» et une réversibilité «qui est vérité ultime», constitue ces deux «rangées en miroir du voyant et du visible, du touchant et du touché» du corps et du monde, du langage et des choses. «La pellicule superficielle du visible n'est que pour ma vision et pour mon corps. Mais la profondeur sous cette surface contient mon corps et contient donc ma vision»<sup>134</sup>.

Rappelons Deleuze qui dit que «le plus profond c'est la peau»<sup>135</sup> pour rappeler les plis infinis de la peau à l'intérieur et cet «horizon intérieur» emprunté par Merleau-Ponty à Husserl, qui est «en deçà de la peau jusqu'au fond de l'être» de façon à ce que le visible et l'invisible, la surface et la profondeur surgissent comme incrustées dans la continuité de la «chair du monde».

La profondeur est l'essence des choses, «l'idée de la lumière ou l'idée musicale doublent par en dessus les lumières et les sons, en sont l'autre côté ou la profondeur»; et mon corps n'est ni chose ni idée, «étant le mesurant des choses». Nous aurons donc à reconnaître une idéalité qui n'est pas étrangère à la chair, qui lui donne ses axes, sa profondeur, ses dimensions».<sup>136</sup>

Je dirais que ce qui peut faire de l'opposition entre les deux et les trois dimensions, dans nos archétypes, une complémentarité, est justement une capacité à les axer sur un continuum où ils deviennent réflexifs ou palindromiques – idéalité et chair, surface et profondeur, image et chose. Il faudrait abandonner ce mouvement qui fait de la création des images des figures de la mort.

Ainsi pour Barthes, avec la photographie «nous entrons dans la mort plate»<sup>137</sup>; «Le noème de la photo c'est précisément que *cela a été*, et je vis dans l'illusion qu'il suffit de nettoyer la surface de l'image pour accéder à ce qu'il y a derrière: scruter veut dire retourner la photo, entrer dans la profondeur du papier, atteindre sa face inverse (...)

---

<sup>134</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, ed. Gallimard, 1993 p. 181.

<sup>135</sup> Deleuze, op. cit., p. 126.

<sup>136</sup> Ponty, «L'Entrelacs, le chiasme», op. cit.

<sup>137</sup> Barthes, op. cit., pp. 144, 145.



Hélas (...)»<sup>138</sup>. Dans l'expérience d'être photographié aussi, dit-il, «je vis alors une micro-expérience de mort (...): je deviens vraiment spectre».<sup>139</sup>

Cette qualité par laquelle, dans la photographie, nous avons affaire à un double, détaché de l'original a une force fantasmatique considérable, non pas seulement dans le regard que l'on peut porter sur la photographie en général, mais par extension sur les autres images plates. Alors que dans le reflet de miroir, original et copie sont contemporains, dans la photo, la vidéo, le cinéma, ce n'est pas le cas. Didi Huberman se demande: «Serait-ce la fonction psychique des images de nous faire envisager – dans la compulsion de répétition – nos différentes mortes? Serait-ce la fonction originaire des images que de commencer avec la fin?».<sup>140</sup>

Le double de la photo et la possibilité de l'inscrire dans un palindrome vivifiant n'est pas à chercher dans le réel, comme pour le miroir physique, mais dans l'imaginaire comme pour n'importe quelle fiction. La conscience de ce fait généralement défaut. C'est la condition quelque part effrayante des images spectres, des doubles sans original, des reproductions sans aura, qui est exorcisée par l'utilisation de la photographie dans l'œuvre de Pistoletto. Dans un article à son sujet, Jean F. Chevrier<sup>141</sup> rappelle un peu les œuvres de Pistoletto qui incarnent le côté noir et sombre de sa présence dans le monde (fig. 61, 62): *Le Bureau de L'Homme Noir* (1969/70) qui présentait des photos amplifiées d'objets exposés quatre ans auparavant; *L'Homme noir, le côté insupportable*, un livre où Pistoletto a écrit comme s'il faisait des photographies, fixant la pensée au moment même, de peur que le mouvement incessant des choses ne l'emmène; «Un livre, le côté littéraire du tableau» (1970), c'est à dire son revers, son côté invisible. À cet univers de doublures sombres ou spectrales on ajouterait facilement l'évocation des forces sombres dans le texte *La poétique dure* (1985), la noirceur de ses volumes (fig. 101 et 102), les films<sup>142</sup>, toutes les reproductions de ses propres travaux en photos exposées comme de nouvelles œuvres, l'assimilation des images photographiques trouvées pendant *l'Année Blanche* (1989) aux images de ses

---

<sup>138</sup> Ibid., p. 156.

<sup>139</sup> Ibid., p. 31.

<sup>140</sup> Didi Huberman, *Ce que nous voyons. Ce qui nous regarde*, Paris, ed. de Minuit, 1992, p. 196.

<sup>141</sup> Chevrier, op. cit.

<sup>142</sup> Indiqués dans la bibliographie.

œuvres (fig. 109 à 112), l'effacement progressif de l'image dans *Le paysan* (fig. 32) et bien sûr, les photos collées sur les miroirs.

Le voisinage de la photo et du reflet dans le miroir éveille par contraste la mauvaise conscience de ce pas donné par la technique qui a rendue réelle la peur légendaire d'un double détaché de son original. En même temps la photographie est elle-même hantée par son négatif et par l'inversion qui est de l'autre côté de sa face visible, par les images de doubles et de jumeaux. Les familiarités et les dissemblances, parmi lesquelles comptons encore l'éphémérité (mobile) du reflet et (figée) de la photo, se côtoient, chez Pistoletto de façon à la fois troublante et libératrice. L'image photographique récupérée par le «présent» du tableau lui redonne une vie, une raison d'être et l'esprit qu'elle est censée ne pas posséder.

Dans l'œuvre de Pistoletto les rapports aux deux et aux trois dimensions ne cessent de nous interpellier au-delà de l'expérience du miroir.

*Le Conducteur*, 1969 (fig. 8, p. 60), est horizontalement aplati et exposé à côté de *The Suit-case of the Minus Man* où est écrite la phrase: «Cette valise contient tout ce que je ne possède pas». Comme si la valise tridimensionnelle gardait à l'intérieur l'épaisseur perdue de la figure tombée et de son aplatissement.

Dans le *Tableau du dîner*, 1965 (fig. 9, p. 61), le cadre redresse l'espace vertical du tableau/porte et absorbe «le client» dans son épaisseur restreinte à mi chemin entre le plat et le plein. Il est l'espace de la représentation avec un mur derrière et la sortie grande ouverte pour le retour au monde; il intègre le geste banal du repas quotidien avec mise en place du scénario du regard en miroir de l'un à l'autre; et il permet une traversée qu'il frustre. Ce tableau sculpture a l'épaisseur indéfinie que peuvent avoir nos songes de passage d'une dimension à l'autre. En lui, coexistent le plat et le plein comme le dessin animé mélangé aux acteurs réels dans *Rogger Rabbit* de Spielberg. Le dessin animé n'est-il pas le genre de fiction où des accidents «mortels» aplatissent littéralement les protagonistes qui ressuscitent le seconde d'après par gonflement? Ne réalise-t-il pas la mise à mort par la platitude des formes et la restitution de la vie par la plénitude volumétrique?



8.

**La valigia dell'uomo nero, 1969**

valigia écrite à la craie, 45 x 65 x 18 cm

**Direttore d'orchestra, 1976**

Sérigraphie sur carte, 230 x 125 cm

Photo: P. Pellion



9. **Quadro da pranzo**, 1965

Bois, 200 x 200 x 50 cm

Photo: P. Pellion

## CHAPITRE VI

### LE DESSIN DU MONDE

Dans certains symboles et dans notre mémoire collective aussi bien que dans l'œuvre de Pistoletto, le miroir et la figure du labyrinthe ou de son dessin se retrouvent. Il me semble intéressant de voir comment et à déceler une géométrie qui nous éclaire sur des archétypes et des cosmogonies qui leur sont associés.

À partir de 1975 le miroir se dessine lui même. Il devient *Dessin du miroir* (1979), *Cage du miroir* (1978/82), *Comète* (1979/80), il se divise et il prend des formes géométriques dans des compositions (fig. 79 à 86).

Le dessin, qui est au cœur de tous les genres artistiques et en est en quelque sorte la quintessence a plus, ou alors moins que la bidimensionnalité qu'il apparente. Il est en dehors de notre espace/temps. Pistoletto l'exprime dans son texte «Vivre dans le dessin»<sup>143</sup>, où il se réfère à sa qualité moitié physique moitié immatérielle. Alors, dans un propos globalisant auquel il tend souvent, il fait correspondre son corps à un dessin, le monde et la nature à un dessin: «Faire un dessin équivaut à reconnaître la forme, c'est aller à la recherche de la substance en partant de la forme».

En deçà du dessin on trouve une matérialité, au-delà du signe il y a une substance autre. C'est celle, impalpable, de la perception appartenant à une sphère aussi vaste que celle de la mécanique vitale, physique et concrète. «Le dessin, c'est la possibilité de faire rentrer l'univers dans un signe sans avoir à passer par l'évolution biologique»<sup>144</sup>. Son *Autoportrait aux étoiles* (fig. 10, p. 63) est un autre exemple de coïncidences établies entre le cosmos et l'être individuel, le dessin et l'univers».

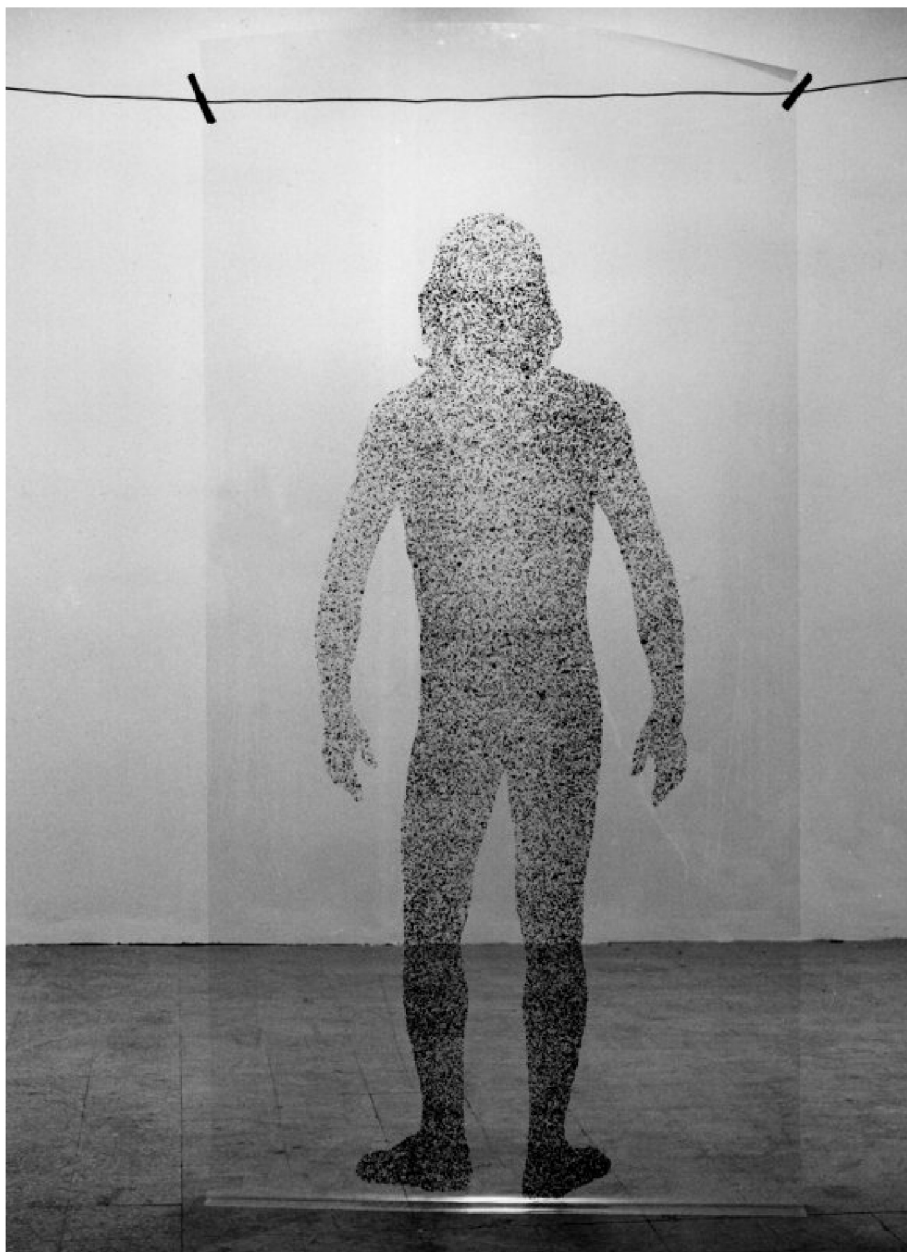
Pour lui, l'artiste dessine «ce qui ne se voit pas» et sa conception germinale ou «familiale» de l'art est ici déplacée vers une formation créative, idéative du signe qui n'est pas conforme à la division de la cellule. Quand il précise «j'ai vécu plusieurs générations de moi même», il emploie le terme générations dans son double sens et il

---

<sup>143</sup> *Mots*, p. 112.

<sup>144</sup> Id.





10. **Autoritratto di stelle** , 1973

Photographie sur film transparent et corde, 200 x 105 cm

Photo: P. Mussat Sartor

autonomise la création de la procréation biologique à deux; «(...)une généalogie non pas biologique mais spéculaire, dans la mesure où elle concerne la connaissance»<sup>145</sup>.

Comme si Pistoletto nous rejoignait et à Langaney (cf. p. 39), dans la distinction entre la coupure cellulaire et la coupure spéculaire qu'il avait pourtant, à un moment donné, assimilées.

D'autre part le dessin est rapproché du langage par le biais du mot «signe», qu'il dissémine partout dans le texte et de l'idée du «signe art» dans son travail.<sup>146</sup> On pourrait dire que les textes et le langage écrit existent dans l'œuvre de Pistoletto comme un dessin, ou comme un dessein, la consonance des deux mots ayant souvent permis leur rapprochement au niveau de la signification<sup>147</sup>. Non pas pour la qualité calligraphique et visuelle du mot, (on n'a pas affaire, avec Pistoletto à la poésie expérimentale, concrète, futuriste ou surréaliste), mais pour les idées qui se dessinent en eux, dans une expression courante qui rejoint le concept ancien d'idée comme «dessin intérieur».<sup>148</sup>

Dans les textes de Zuccari, cité par Panofsky, l'idée est le modèle intérieur à l'intellect de Dieu qui lui, «dessine au dedans et au dehors de lui». La représentation, «le dessin intérieur» dans l'esprit des hommes en dérive et devient idée comme «seconde nature créatrice». Le mot «disegno» signifierait, selon Zuccari, «Segno di dio in noi» (signe de dieu en nous). Toujours pour Zuccari, les choses qui apparaissent dans le miroir, apparaissent sous leur forme spirituelle; «c'est de cette manière que doivent philosopher ceux qui veulent comprendre ce qu'est, en générale, le dessin»; «l'invisibilité intrinsèque ou la transparence du miroir a pour corollaire la spiritualisation de ce qu'il reflète. Car ce qui apparaît dans son encadrement (...) c'est la chose même, mais libérée de sa substance» – substance entendue comme physicalité<sup>149</sup>.

---

<sup>145</sup> *Mots*, p. 150.

<sup>146</sup> Par exemple dans l'exposition à Rochechouart, Thiers et Vassivière en 1993.

<sup>147</sup> Patrick Conti, *La Géométrie du labyrinthe*, Paris, Col. Questions de, ed. Albin Michel, 1996, p. 69. En parlant de l'Enéide de Virgile, Conti rappelle que «l'indication donnée par la sybille est qu'il ne faut pas perdre de temps à contempler le signe ou le dessin du labyrinthe, mais que c'est le rituel attaché à ce signe qui importe pour servir un dessin.»

<sup>148</sup> Erwin Panofsky, *Idea*, Paris, ed. Gallimard, 1989, pp. 101-110.

<sup>149</sup> Zuccari, cité par Thévoz, op. cit., p. 51.

Beuys exprime à sa façon l'essentialité du dessin quand il dit qu'il n'y a rien de plus élémentaire que le dessin et que dans sa vie on a beaucoup, beaucoup dessiné.<sup>150</sup> Pistoletto est plus précis: «Il est possible qu'à une autre époque l'exposition du «dessin du monde» aurait trouvé son achèvement en nous offrant un «équivalent iconographique de l'idée de Dieu. Dans une époque plus récente, elle aurait trouvé sa conclusion en dressant un tableau des recherches scientifiques les plus avancées».<sup>151</sup> Par le dessin compris de cette façon là, et par le dessin du miroir (dessin du support lui-même, volume de la surface elle-même), se dissout une partie de l'opposition du tableau à l'objet et du plat au volumineux. Dans l'exposition *Le dessin du monde*<sup>152</sup> il y a, au départ, un labyrinthe végétal. À l'intérieur de chaque voie ou de chaque bifurcation, il y a un miroir. Le dessin du monde devient image de labyrinthe.

Le miroir de Pistoletto se dessine lui-même pour nous renvoyer à son autonomie créative, à son essentialité matricielle. «Le miroir devient territoire en se substituant au point, à la ligne et à tout matériau producteur de signe. Le miroir a la forme de sa découpe, cette forme est le dessin; autour du dessin du miroir naissent les signes, les volumes, s'élèvent des murs et des décors...»<sup>153</sup>

Par le dessin, ou le concept de dessin, on sort de la différence entre les deux et les trois dimensions, la surface et la profondeur, la projection sur le plan ou le volume, pour approcher des choses qui existent pour elles-mêmes tout en étant plates; elles se présentent par le dessin, elles ne représentent pas.

*La Cariatide* de Paolini (fig. 11, p. 66) figure de façon suggestive le passage de deux à trois dimensions, du dessin au volume, du projet à l'édifice, de la toile à la sculpture (ici, architecture aussi), du scénario au réel. La main est mise en évidence rappelant cette main si souvent absente dans les dizaines de genres du non genre, ainsi que la Marche, que j'ai pu signaler comme un exemple de nouveau genre. La trace et le trait se mélangent à la colonne, au décor, dans la figure du rouleau (rideau qui vient se bobiner, document écrit, déroulement narratif, courant, Histoire et histoires) et donnent à voir les

---

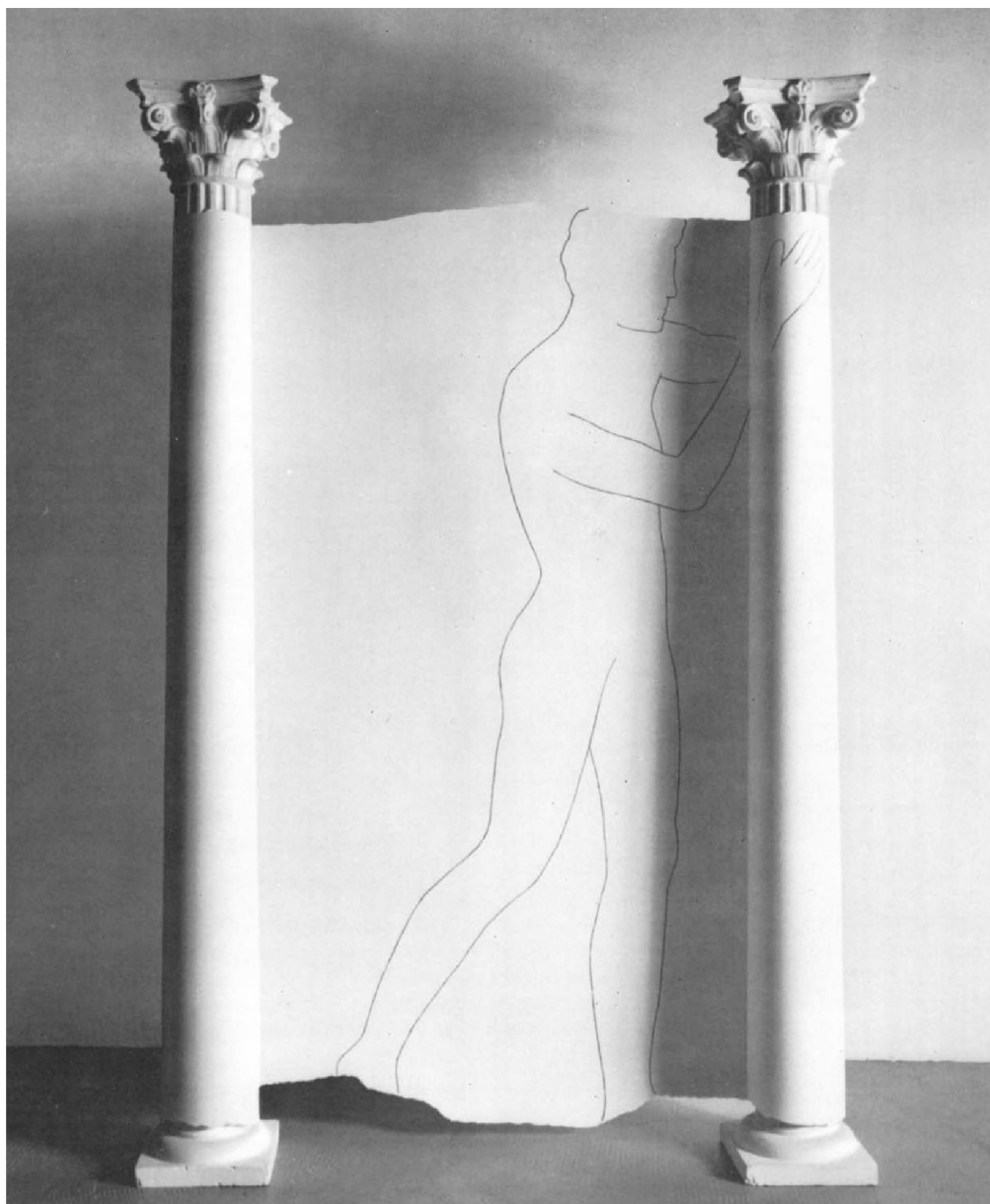
<sup>150</sup> Beuys, *Qu'est-ce que l'art*, 1986, ed. L'Arche, 1992, p. 49.

<sup>151</sup> *Mots*, p. 115.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 80.





GIULIO PAOLINI

11. **Cariatide**, 1979

Colonnes de plâtre, crayon de mine sur papier Canson,  
182 x 120 x 25,5 cm

©

bords du cadre envahis (l'espace conquis) et déchirés. Les pieds absents et la distance au sol inscrivent dans le travail son manque d'incarnation, son immatérialité. Devant cette œuvre, comme devant les miroirs «dessinés» de Pistoletto, le récepteur est renvoyé à la nature symbolique du dessin et de l'Idée, à leur coïncidence au cœur de la création.

## GÉOMÉTRIE DE L'ERRANCE

*Panofsky montre que les problèmes de la peinture, ceux qui aimantent son histoire, sont souvent résolus de biais, non pas dans la ligne des recherches qui d'abord les avaient posés, mais au contraire quand les peintres, au fond de l'impasse, paraissent les oublier, se laissent attirer ailleurs, et soudain, en pleine diversion les retrouvent et franchissent l'obstacle. Cette historicité sourde qui avance dans le labyrinthe par détours, transgression, empiètement et poussées soudaines, ne signifie pas que le peintre ne sait pas ce qu'il veut, mais que ce qu'il veut est en deçà des buts et des moyens et commande de haut toute notre activité utile.*

MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*

Les problèmes résolus de biais, au fond de l'impasse, le sujet se laissant attirer ailleurs, des avancées par détour, empiètement et poussées soudaines... On dirait que M. Ponty nous introduit à une série du travail de Pistoletto qui s'appelle *Objets en moins* (fig. 37 à 54). Surgis pour la première fois en 1965, ils sont un groupe assez hétérogène d'objets dont Pistoletto veut affirmer une espèce de mise en scène d'une qualité d'auteur multiple, comme des réponses à des impulsions, caprices, contingences, images intérieures soudaines et diverses. Cette démarche a un rapport intime avec un principe déclaré ailleurs selon lequel «après chaque opération je fais un pas de côté et je ne continue pas dans la direction figurant dans mon objet, car je ne l'accepte pas comme une réponse. Une direction préétablie est contraire à la liberté de l'homme; préétablir équivaut à hypothéquer le futur, à affirmer que demain je ne serai pas libre (...) à se réfléchir dans le passé (...). Maintenant une manière d'avancer consiste à marcher de côté (...) chacun de mes travaux est destiné à suivre son propre chemin, sans me trainer derrière lui, car je suis déjà actif dans un autre lieu».<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> *Mots*, p. 19.

Faire un pas de côté, avancer par détours, consiste à tâtonner comme dans un parcours labyrinthe. Si l'expérience de labyrinthes réels, physiques, dans l'espace est de nos jours assez rare, (restent certains jardins), la force de la légende et du mythe témoignent de la résonance que sa géométrie peut avoir dans l'inconscient collectif. La métaphore du labyrinthe est assez courante dans les allusions aux «méandres» des problèmes de la vie, au risque, aux avancés en aveugle, à l'errance. Celui qui parcourt un labyrinthe ne le fait d'ailleurs qu'à condition d'être myope, comme l'explique Pierre Rosenstiehl: «il n'est de labyrinthe que si le calculateur qui opère le cheminement ne fait usage que de données locales du graphe; en d'autres termes, s'il est myope».<sup>155</sup>

En parlant de parcours initiatique en termes d'un aller retour qui permet d'avancer, on n'était pas loin de l'idée du labyrinthe. C'est Pistoletto qui dit que «ressortir du labyrinthe «équivalait en un certain sens à retrouver le chemin que l'on a emprunté pour y accéder»<sup>156</sup>. La figure du pli, introduite après, à l'intérieur de la division et la multiplication du miroir a rendu cet aller retour plus volumineux et son espace plus imprévisible. Le principe du détour n'est que la manifestation d'un état de recherche, d'un sujet qui ne pourrait pas connaître la globalité du labyrinthe dans lequel il se débat, et qui «commande de haut toute notre activité utile». En dehors de cette condition de «myopie» il n'y a pas de condition humaine. Dans la Totalité (qui est pour Pistoletto dans le Miroir), les «résolutions de biais» et les «empiètements» se multiplient à l'infini à l'image de la quête du sujet qui les affronte, qui se permet d'errer.

Pour citer Pistoletto lui-même, «Dans le labyrinthe il y a dépaysement, égarement, peur mais aussi discernement, volonté, contrôle de la pensée. Dans le labyrinthe le miroir s'offre comme écran de médiation mentale entre les pôles opposés que sont la peur et la sécurité, la perte et les retrouvailles, le doute et la certitude, le chemin condamné et la voie libre, etc. Le miroir s'offre à chaque bifurcation comme fiction entre le concret et l'imaginaire, déclencheur d'énergie entre le penser et le faire, filtre de l'existence banale, catalyseur absorbant de la réalité dans son inévitable ressortie».<sup>157</sup>

Il y a aussi un temps du labyrinthe, un rapport du labyrinthe à l'éternel retour, ou du moins à la quête interminable. Pistoletto affirme: «D'après l'idée que je me fais du

---

<sup>155</sup> Pierre Rosenstiehl, «D'un point à un autre», *Cartes et Figures de la Terre*, ed. C.G.P., 1980, p. 97.

<sup>156</sup> *Mots*, p. 115.

<sup>157</sup> Id.

temps, des qu'une position est conquise, il faut savoir s'en libérer» et «je crois que si j'agis selon la dimension du temps il sera difficile de me trouver là où l'on m'attend». Ce caractère volatile, inquiet, mouvant de sa démarche place Pistoletto à l'intérieur de la figure du labyrinthe.

Un labyrinthe peut être volumineux, il n'y a pas que des labyrinthes plans ou dessinés sur le sol. C'est l'image de la bibliothèque labyrinthe à étages de J. L. Borges<sup>158</sup> ou de Umberto Eco<sup>159</sup>. Dans ces cas, la règle de tourner toujours à gauche ne suffirait pas; non plus le vol ne serait une issue. Les colosses sculptés par Pistoletto pourraient nous faire songer à l'échappée par le vol. Par contre, son *Labyrinthe*<sup>160</sup> (fig. 59) incite à être parcouru les pieds bien au sol. Cette œuvre est peut-être moins labyrinthe que beaucoup d'autres qui n'en portent ni le nom ni la configuration. Elles sont labyrinthes au sens où elles inscrivent l'infini et davantage l'inextricable. Mais ce qui importe ici est le fait que la figure du labyrinthe soit explicitement introduite, parce qu'elle permet à l'observateur idéal de son œuvre (celui qui l'accompagnerait toute), d'avoir l'expérience volumétrique et géométrique du cheminement et de l'errance, ne serait-ce que pour des moments très brefs, ou accès à la mémoire de cette qualité symbolique.

L'expérience d'un parcours inconnu est toujours questionnement de son sens et implication dans le choix. Le choix est à faire à chaque carrefour ou devant chaque porte. Les labyrinthes sont des portes: «Le labyrinthe contient en soi l'idée permanente du seuil: le penser et l'agir sont assujettis au besoin d'identifier une issue.»<sup>161</sup> Et la porte de Pistoletto, après avoir pris le ressort d'une alternative à la fenêtre des peintres, prend, avec la figure du labyrinthe, une toute autre qualité symbolique qui est celle du passage, du cheminement, et surtout du choix.

L'œuvre *Les chambres* (1975/76) (fig. 59), dont on a déjà pu parler à propos du double sens de la flèche et à propos de «génération» est structurée à partir d'une succession de portes dont le miroir multiplie l'encadrement dans les deux sens. Le miroir est «le point

---

<sup>158</sup> Borges, *Fictions*. Paris, ed. Gallimard, 1957/1965.

<sup>159</sup> Umberto Eco, *Le nom de la rose*, Paris, ed. Grasset, t. 8, 1982.

<sup>160</sup> Par exemple, installé au Museum Boymans Van Beuningen, Rotterdam, 1969, pour *Les Trompettes du Jugement*.

<sup>161</sup> *Mots*, p.115

créatif»<sup>162</sup> que l'on n'aurait pas tort de comparer à la figure mythologique de Janus, divinité gardienne des portes, représentée avec deux visages tournés en sens contraire (comme toute porte), passé/futur, orient/occident, terre/ciel, et dieu qui préside aux commencements des choses.

En 1995, Pistoletto fait à Pistoia, dans le Palazzo Fabroni (fig. 118 et 119), une exposition où, en plus de quelques unes de ses sculptures ou photographies, des mots sont inscrits sur le seuil des portes, qui sont nombreuses dans le palais. Ce sont des mots comme «politique», «musique», «économie», «religion», «vêtements», «rencontres», «nourriture», «théâtre», «philosophie», etc., qui se présentent comme le frontispice d'un espace destiné à chacun des concepts. La porte est figure privilégiée dès le début de son œuvre parce que les *Tableaux-miroirs* lui sont identifiés. À l'aide de l'image du labyrinthe, la porte est encore figure palindromique. Et le palindrome m'intéresse pour trouver une issue à la question du double que je n'ai quittée que pour pouvoir y revenir à son prétexte.

C'est encore au labyrinthe que l'on peut emprunter l'image du palindrome. Pierre Rosenstiehl rappelle qu'un chemin fait dans un sens et ensuite à rebours, (ce qui ne contredit pas la règle d'or de ne jamais parcourir deux fois un même couloir dans le même sens) est un exemple de palindrome.<sup>163</sup>

Dans son étude consacrée à la géométrie et à l'esprit du labyrinthe, Patrick Conti, dans le chapitre consacré aux tracés nahals (sorte de schémas labyrinthiques que les autochtones malekuliens doivent mémoriser pendant leur vie pour échapper à la mort définitive), prend pour objet les nœuds dessinés. Le nœud a une symétrie que Lévi Strauss identifie comme le trait essentiel de la structure des mythes, devant être restauré pour découvrir une issue. «L'information obtenue est que le chemin du labyrinthe est indiqué par un axe autour duquel se déploie un dessin qui peut constituer un dédale, et que le dédale est un sorte de projection d'un nœud divise en deux.»<sup>164</sup>

Plus loin dans la même étude on peut lire que le labyrinthe est parfois appelé «couloirs de la double hache» – la labrys, ou double hache, qui coupait dans deux directions

---

<sup>162</sup> Ibid., p. 39.

<sup>163</sup> Ibid., p. 100.

<sup>164</sup> Conti, op. cit., p. 89.

différentes, était un emblème celte et crétois important. Associée aussi à la double face de Janus elle est donc aussi un double axe, mur du labyrinthe et symbole du verbe créateur, ce qui contient le chemin du Logos<sup>165</sup>.

Cet aspect duel, symétrique et palindromique des dessins de labyrinthes est significatif quand on essaie de comprendre la figure du labyrinthe comme un dessin du monde. L'essentiel de la démarche de P. Conti consiste à poursuivre la voie du labyrinthe, ou son espace géométrique. «Existerait-il des lois semblables gouvernant la genèse et le maintien de l'univers ainsi que la manière de le décrire et de l'évoquer dans les mythes ?»<sup>166</sup> La mise en évidence de chemins archétypaux de la perception entre les modes de l'être et les dimensions de l'espace-temps<sup>167</sup>, d'une ascèse et d'une pratique<sup>168</sup>, d'un projet latent du monde et d'un flux de la conscience<sup>169</sup> est le propos de sa recherche; elle éclaire à la fois l'expérience symbolique et mnésique au sens large que peut avoir un observateur de l'œuvre de Pistoletto, ou le dédoublement, le labyrinthe et le miroir se dessinent comme expression de la Totalité divisée et manifestée.

Le labyrinthe capture, donc, la structure palindromique du nœud et ce mouvement par lequel il accomplit une fonction; son symbole géométrique capte le principe inhérent au nœud et trouve dans sa structure une signature, une destinée, un comportement.<sup>170</sup>

Le miroir et le labyrinthe, par leur nature associée au dédoublement, au cheminement et à la totalité sont ainsi consubstantiels. Ce n'est pas par hasard que certains mosaïques gréco-romaines représentent l'image d'un dédale formant un nœud au centre duquel se trouve reflétée l'image de la Gorgonne identifiant le dédale avec le miroir bouclier; et que les miroirs sacrés celtes ou chinois présentent souvent, au lieu d'une surface réfléchissante, un disque où se trouve gravée un dessin labyrintique<sup>171</sup>. Et les deux, labyrinthe et miroir ont une qualité auto-réfléchissante. On a vu comment Pistoletto la met en relief. P. Conti, pour sa part, la souligne quand il remarque par exemple que «le

---

<sup>165</sup> Ibid., pp. 188, 189.

<sup>166</sup> Ibid., p. 59.

<sup>167</sup> Ibid., pp. 76, 228.

<sup>168</sup> Ibid., p. 145.

<sup>169</sup> Ibid., p. 165.

<sup>170</sup> Ibid., p. 157.

<sup>171</sup> Ibid., p. 178.

chemin menant à la chose est confondu avec elle»<sup>172</sup>, que chaque manière de lire un nœud dans un mythe ne correspond qu'à une section du nœud<sup>173</sup> et que cette lecture est induite par la géométrie demeurée dans l'inconscient et traduite en symboles. «Quelle sorte de lien existe entre une voie de la conscience et un modèle géométrique lorsque le modèle constitue plus qu'un moyen de représenter ce qu'elle connaît et semble la produire aussi bien qu'être produite par elle?»<sup>174</sup>

Il ya une algèbre élémentaire et une géométrie à l'œuvre dans les expériences symboliques et mnésiques de cet ordre là. Elles tissent à la fois une mémoire individuelle et collective qu'on ne saurait pas mépriser dans l'expérience d'être exposés aux enchaînements de l'œuvre de Pistoletto. La mémoire individuelle et l'archétype dans l'inconscient collectif (c'est aussi le cas par exemple, pour la question de la perspective), une ontogénèse et une phylogénèse font les pôles d'oscillation d'un observateur assujetti aux qualités symboliques et mnésiques des œuvres.

Les images du nœud, du palindrome, du double axe, du pli ou de l'emboîtement n'en sont que des matérialisations. L'emboîtement contient lui aussi une qualité potentielle d'infini. Des projets la suggérant apparaissent aussi chez Pistoletto, par exemple dans «Cent expositions pour le mois d'octobre».<sup>175</sup> L'emboîtement manifeste une structure de progression dans la «chaîne des reflets», apparenté aux parcours initiatiques par épiluchement de couches successives ou chemin de connaissance, aussi bien qu'au labyrinthe.

## LA FLÈCHE

La figure de la flèche, qu'on a déjà rencontrée dans l'œuvre de Pistoletto, nous fournit une image particulière ou partielle du labyrinthe – celle d'un axe pointé dans deux sens à l'infini. Une de ses flèches (fig. 12, p. 74), consiste en un récipient en maille métallique contenant des draps usés (signes d'éphémérité), pointé vers la surface du miroir. Un dispositif simple signalant la rencontre en un même point, lieu et moment, de deux

---

<sup>172</sup> Ibid., p. 175.

<sup>173</sup> Ibid, p. 84.

<sup>174</sup> Ibid., p. 242.

<sup>175</sup> *Mots*, p. 47, idée n° 3.

directions classiques de l'espace et du temps, en arrière, de derrière, en avant, de devant. Cette flèche est aussi le diamètre de 360° d'espace autour de l'observateur, 360° de tranches horizontales superposées à sa hauteur. Chacune de ces tranches imaginaires est donnée là en profondeur par le miroir.

Paul Watzlawick<sup>176</sup> se réfère dans une de ses œuvres à une histoire d'un auteur assez inconnu, Edwin Abbot, appelée *Flatland* (La Contrée Plate), ou est établi, à un moment donnée, le point de vue d'un personnage de *Lineland* (La contrée Ligne), un monde unidimensionnel où tous les êtres sont des lignes ou des points se déplaçant d'avant en arrière le long d'une même ligne droite, visité par un personnage de *Flatland*, (le carré), un monde à deux directions où l'impossibilité d'apercevoir un volume tridimensionnel, comme par exemple une sphère venue de *Spaceland* (la Contrée Espace) est désespérante. «Ce que *Flatland* dépeint avec éclat est la complète relativité de la réalité. Sans doute l'élément le plus meurtrier de l'histoire de l'humanité est-il l'illusion d'une réalité réelle avec toutes les conséquences qui en découlent logiquement»<sup>177</sup>.

C'est cette illusion d'une réalité réelle que Pistoletto interroge avec les travaux qui cherchent des subversions entre le haut et le bas, le dedans et le dehors, le basculement, le renversement, la perte de repères spatiales (fig. 78, 92, 93), comme figures de l'errance dans les acquis de la perception. Il serait intéressant de penser aussi aux qualités géométriques du cube et de la sphère dans son œuvre, dans un contexte qui n'est pas à éloigner de cette même idée de quête où le carré et le cercle cherchent à s'intégrer l'un et l'autre une voluminosité, une manifestation. Des exemples: *La galerie est un cube blanc*» (1989); *Cubes* (1971) (fig. 91) ; *Im3 d'infini* (1965) (fig. 94); *Rétrocube d'infini* (1994) (fig. 73); le titre du livre *Cent expositions* est un cube, etc. Pour la

---

<sup>176</sup> Paul Watzlawick, *La réalité de la réalité*. Paris, ed. du Seuil, 1978.

<sup>177</sup> Op. cit., p. 210.





12. **La grande freccia**, 1980

Maille métallique, terre, chiffons, os, miroir, 200 x 150 x 400 cm

© Fondazione Pistoletto, Biella

sphère: *Mapamundo* (1966/68) roulé à travers les rues de Turin (fig. 46 et 56); l'évocation de la sphère pendant la présentation du *Projet Art* (1994); La spirale de l'affiche pour l'*Année Blanche* (fig. 107).

Mais revenons aux contrées *Ligne* et *Flatland*. J'emprunte à Hubert Damish une phrase qui nous jette dans la Contrée Ligne: «Ce n'est donc pas un point qu'assigne la perspective, mais une ligne, à laquelle correspond, en projection sur le plan, le plan marqué comme celui de l'œil, ou du sujet. Ligne d'approche, fil d'Ariane, si l'on veut, mais qui ne fait qu'un avec le labyrinthe dans lequel il engage le sujet: un labyrinthe – si j'ose dire – parfaitement rectiligne, et dont (telle est la loi des deux infinis), il n'y a pas à dévier».<sup>178</sup> C'est sur cette ligne, ou flèche à deux sens interchangeables que Pistoletto projette une bonne partie de son œuvre.

«Père et Fils», inscrit sur la succession d'ouvertures de salles qu'un miroir placé au fond permet de voir dans les deux sens dans la série *Les chambres* (1975) (fig. 76), assigne au dispositif de la perspective un statut particulier dans son œuvre qui est celui de son assimilation aux notions de génération(s) et de «famille».

On l'a vu, le sens germinal de l'acte créatif y est puisé et la chronologie dissoute par réversibilité. Sur cette ligne à parcourir de son œil ou de son corps (rappelons aussi «Le temps dans le miroir» à Grenoble, 1986, où la marche vers le miroir placé au fond d'un entrepôt détermine le changement continu du point de vue) (fig. 103), s'inscrit une expérience de finitude dans l'approche de la surface du miroir, le lieu où les pointes des deux flèches (la réelle et la réfléchie) se rejoignent. Le miroir est une plaque physique qui fait barrière au corps. La réflexion y attire les figures pour les lui coller et les refermer sur soi. Mais c'est aussi à partir de cette surface que deux flèches à sens opposé pointent l'infini devant elles, à condition qu'elles ignorent cette barrière physique et/ou que les personnages se tournent le dos. *Lineland* y apparaît comme dérive, phylogénèse, ontogénèse et «labyrinthe rectiligne».

«Je connais un labyrinthe grec qui est une ligne unique droite (...) – Pour la prochaine fois que je vous tuerai – réplique Scharlach – je vous promet ce Labyrinthe qui se compose d'une seule ligne droite et qui est invisible, incessant».<sup>179</sup> Sur cette ligne se

---

<sup>178</sup> Damish, op. cit., p. 402.

<sup>179</sup> Borges, op. cit.

dessine la possibilité imaginaire d'un «infini en acte» tel qu'il était conçu en peinture dans l'Antiquité, comme transposition d'une conviction métaphysique, de la même façon que la mobilité du point de vue dans le dessein était transposition d'une expérience existentielle. À partir de cette ligne où le temps, l'œil et les pieds se déplacent il y a forcément une *Flatland*, à laquelle la ligne perpendiculaire des bras et notre latéralité nous initient; une contrée d'abord plate comme le sol auquel l'on est cloué à dix mois quand on l'explore de ses premiers pas, et circulaire comme les antichambres qui se multiplient dans la maison visitée par Lonnrot dans le même conte de Borges: «La maison n'est pas si grande, pensa-t-il. Elle est agrandie par la pénombre, la symétrie, les miroirs, l'âge, mon dépaysement, la solitude».<sup>180</sup> Voilà un extrait où l'on trouve presque tout ce dont il est question devant les *Tableaux-miroirs* de Pistoletto: la lumière, le dédoublement, le temps, le mouvement, la succession devenue simultanéité et l'identité.

Mais *Flatland* est une abstraction. C'est la projection sur le plan horizontal de la qualité plate que la verticalité de la glace nous présente. Nous ne la voyons pas, puisque les tranches circulaires d'espace se superposent nous envoutant d'un cylindre imaginaire qui se gonfle à la mesure de cette périphérie arrondie du monde dans l'infini. Le «labyrinthe rectiligne» est plutôt un axe dans le dédale, l'axe d'une symétrie et d'un monde. L'œuvre de Pistoletto bascule sans cesse entre les trois contrées.

Quand Pistoletto explique le début de son œuvre comme résolution d'une impasse historique, il parle de la toile déchirée par Fontana, des gestes de Pollock déplacés du sol au mur, de la platitude géométrique des tableaux de Mondrian faits à la mesure de son bras, et de la vitre la plus fameuse de Duchamp où le regard vient se coller pour ne plus voir la «Mariée...» et ne voir que les objets trouvés qui sont au-delà de cette vitre<sup>181</sup>. Il en parle parce qu'il veut à tout pris fonder la toile et le mur pour aller au delà et retrouver une «vie» tridimensionnelle, même sur une surface. Pour dire finalement son projet de souder chose et image, les dimensions un, deux et trois. La quatrième est le temps.

---

<sup>180</sup> Borges, op. cit., p. 143.

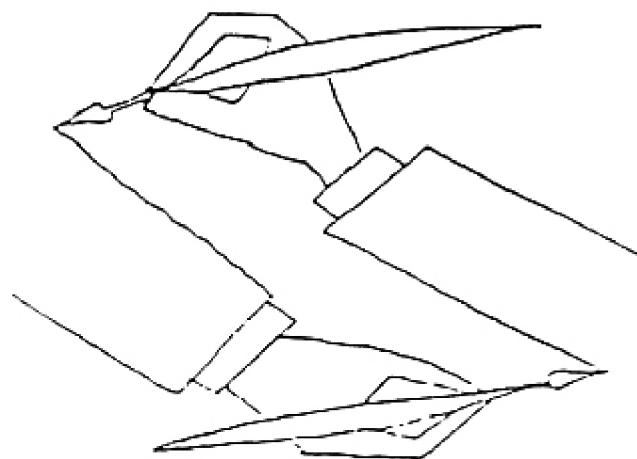
<sup>181</sup> Par exemple, *Mots*, p. 153.

## LE PALINDROME

Parmi les figures du labyrinthe, celle du palindrome est peut-être à privilégier, parmi les autres, parce qu'elle établit la continuité complémentaire et l'appartenance non conflictuelle de l'original et du double l'un à l'autre. Une image utilisée par Gombrich dans un de ses livres<sup>182</sup> illustre de façon particulière cette structure palindromique de ce qui est symétrique et par la symétrie auto-réfléxif. À propos de «l'épreuve de cohérence logique» dans la perception de représentations ambiguës, Gombrich présente un dessin (fig. 13, p. 78) d'une main qui est en train de dessiner une autre main qui la dessine, et où aucun indice ne permet de distinguer la main réelle et la main dessinée. Un parallèle est ensuite établi entre le vocabulaire de l'art et celui du discours, pour conclure que «l'effet déconcertant de ce renvoi de soi-même à soi même est fort semblable à celui que peuvent produire les paradoxes qu'affectionnent les philosophes (...). Le langage informatif des limites qui rendent nécessaire l'utilisation d'artifices, tels que les guillemets qui permettent de distinguer le langage et (...) le métalangage»; et j'ajouterai, l'original et son double palindromique. Cet aspect du palindrome me permet d'introduire la question du «cadre», du métalangage, dans l'art.

---

<sup>182</sup> E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, 1959, Paris, ed. Gallimard, 1971.



SAUL STEINBERG

13. **Untitled**, s.d

Dessin reproduit d'après The Passport

©

## CHAPITRE VII

### L'OBLITÉRATION DU CADRE

Si on remplace les guillemets du discours par les «cadres» de l'art, (socles, espaces institutionnels, signatures, bref, le «parergon»), on arrive facilement à l'idée que le cadre, pris emblématiquement pour tout ce qui peut avoir sa fonction, fait partie du métalangage de l'art.

C'est dans ce sens que Derrida parle de cadre et du parergon<sup>183</sup>, comme un plus qui vient de l'extérieur, extérieur au sensible, de nature presque mystérieuse<sup>184</sup>, qui expliquerait du dehors le manque de l'œuvre (de l'ergon). Quoiqu'il se sépare aussi bien de l'œuvre que de l'espace où elle est érigée<sup>185</sup>. C'est toujours dans le même sens qu'il démontre que le questionnement philosophique sur l'art, sa structure onto interrogative encercle et soumet tout l'espace de l'art «aux discursifs, à la voix et au Logos»<sup>186</sup>; que le titre, par exemple, est difficile à placer par rapport au bord, à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre, qu'il ouvre des cercles en abîme dont on ne saurait trouver le premier et que tout ce qui apparaît est déjà résultat, que «nous sommes dès l'introduction encerclés», en abîme.<sup>187</sup>

Pareil pour le cercle herméneutique où se referme la réflexion sur ce qu'est l'art, quand elle est forcée d'y répondre à partir des objets appelés d'art existants, tout en sachant qu'une notion d'art doit les avoir précédé. Et sans abandonner le cercle, mais au contraire de s'y engager davantage, on arriverait à envisager l'art comme le pont, le symbole, le moyen terme permettant de «résoudre l'opposition entre l'esprit et la nature (...) le dedans et le dehors», etc.<sup>188</sup> Parler de l'art serait donc une façon de cadre.

Or, dans les mouvements d'avant-garde des années 60/70, malgré l'encadrement théorique, justement, et surtout dans ceux qui se réclament d'un art semblable à la vie, ou du moins d'une interpénétration intentionnelle de l'un dans l'autre, Pistoletto y

---

<sup>183</sup> Jacques Derrida, «Le Parergon», *La Vérité en peinture*, Paris, ed. Flammarion, 1978.

<sup>184</sup> Ibid., p. 65.

<sup>185</sup> Ibid., p. 71.

<sup>186</sup> Ibid., pp. 27, 28.

<sup>187</sup> Ibid., pp. 31, 32.

<sup>188</sup> Ibid., p. 42.

compris, il y a eu tendance à abolir le cadre; ou du moins à l'oblitérer; même si le succès de l'entreprise est variable et discutable.

## VICISSITUDES DES GENRES ARTISTIQUES

Regardons un peu les voies de cette oblitération pour comprendre à quel point celle-ci peut rendre complexe et parfois peut-être moins efficace l'expérience de l'art. Ce qui suit est un rapide aperçu historique de la dissolution des genres artistiques traditionnels pendant ce siècle et vise l'appréhension des problèmes d'ambiguïté méta-discursive qu'elle a posé.

Les trajets qui ont été parcourus du ready-made duchampien' à toutes les formes d'appropriationnisme, du suprématisme à toutes les formes de dématérialisation ou anti-formalistes et de Dada à toutes les formes d'attitude artistique coïncident en quelque sorte avec l'histoire de la dissolution des genres traditionnels et des notions d'œuvre, d'objet et d'auteur.

Les années 60/70 feront la confluence effervescente de tout cela dans une pléthore de mouvements et d'initiatives – «L'expérience, l'existence, l'action deviennent à la fois sujets et objets de l'œuvre,(...) Action, poésie sonore, *combine-painting*, événement, *happening*, assemblage, environnement, décollage, intermédia (...) musique monotone (sic), cinéma sans pellicule, (...) free jazz, beatgeneration, lettrisme, tableau-piège, situationnisme, Gutai, nouveau réalisme, néodada, Living Theater, Fluxus...»<sup>189</sup>

Ces mouvements auront achevé tous les pronostiques de la fin de l'art en lui redonnant la mort à chaque fois, comme un baptême renouvelé, comme une mort dont il vit. Dans l'art conceptuel, plus précisément, les œuvres visaient «par la dématérialisation à échapper (...) à la finalité d'objets»<sup>190</sup>, il allait faire coïncider l'art avec la pensée, abandonner la sculpture et la peinture au profit du langage, et que tout puisse être décidé d'avance, (extension d'un principe minimaliste). Pour l'exposition devenue emblématique «Quand les attitudes deviennent forme» (organisée par S. Sigelaub) le

---

<sup>189</sup> Jean de Loysi, «Bouleversement de situations», *Hors limites*, Paris, ed. MNAM, 1994/95.

<sup>190</sup> Susanne Pagé, *Dans L'art conceptuel. Une perspective*, Paris, ed. de l'ARC, 1990.

critère était «si ce qui allait être présenté avait plutôt l'air de choses que d'œuvres (objets)». En 1963, devant un notaire, Robert Morris faisait savoir que «toute qualité et tout contenu esthétiques avaient été retirés» d'une de ses œuvres, en faisant ainsi prévaloir, mais le poussant à l'inversion et au paroxysme, le principe duchampien qui veut qu'une chose soit de l'art quand l'artiste le désigne en tant que tel! Morris faisait l'inverse, mais le principe de l'affirmation de cette toute-puissance est le même. Mel Bochner proposait en 66 les livres sur des socles intitulés «working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art». Et pourtant Hans Haacke voyait un travail refusé en 74 par le Guggenheim sous prétexte qu'il n'était pas artistique, (il s'agissait d'une enquête administrative sur la spéculation immobilière dans les *slums* de N.York).

Une esthétique des conventions du langage et de cette toute-puissance avait déjà fondé, au début des années 60, la possibilité des certificats (de Manzoni, de Klein), attribuant la qualité d'œuvres temporaires à des individus ou à des zones de sensibilité picturale immatérielle. Kosuth dira et fera l'auto-réflexivité et la tautologie artistiques, en détournant le principe de l'art pour l'art, non pas du côté formaliste (moderniste), mais du côté discursif. Les idées en tant qu'objets, ou des objets «réduits» à des idées qui peuvent se passer de concrétion font donc le parcours achevé de la dissolution des genres et de la contemplation jugée passive et désintéressée de la peinture et de la sculpture.

La recherche d'un art total est aussi la recherche du mélange de tous les genres et sous-genres et même l'oubli ou l'insignifiance de la question genre. D'autres modalités de dissolution des genres seraient à apprécier, comme celles qui se font par le langage, par l'appropriation et la citation ou par les nouvelles Technologies. Pour ne citer que quelques exemples, ce sont les «word paintings», les «actes de conversation» des Art & Language, les pinceaux vivants ou le théâtre du vide de Yves Klein, les expansions de César, les environnements, les psycho-objets, les poèmes phonétiques, les sculptures vivantes (Gilbert & George), les constructions spatio-dynamiques, les combine-painting, les nouvelles sculptures, l'affichisme, l'architecture de l'air, l'architecture et les sculptures de l'air, le travail des mots dans les images de certaines œuvres surréalistes, et aussi dans les titres, les invitations, les *happenings*, les recherches conceptuelles ou dans la poésie visuelle. Pour laisser de côté beaucoup de termes



comme *art brut*, *art cinétique*, *art pauvre*, *art minimal*, *body-art*, *land art*, *junky art*, *support/surface*, *hyperréalisme*... Et la liste est trop nombreuse parce que le genre est remplacé, enflé par le style, les courants, les mouvements, et selon les cas, par la désignation des formes, des soucis ou des attitudes plus adoptées.

La photographie devient facilement l'instrument de la banalité dans l'échange culturel, elle cible souvent la vie courante, elle permet d'éviter l'effet d'auteur et d'aura de l'œuvre.<sup>191</sup> Elle sert donc, les intentions de désacralisation de l'art, et dans ce mouvement, tout ce qui est genre artistique traditionnel. Elle les aplatit, comme l'avait fait, d'une autre manière, le langage de l'art conceptuel et comme le fera la médiatisation généralisée de l'image et finalement le virtuel, forme achevée de simulacre tridimensionnel où l'on revient en fait à l'écran plat. «Le règne de la marchandise de l'image est un monde charmé, un monde magique, mais magique plat»<sup>192</sup>. Un monde immatériel dont l'exposition *Les Immatériaux* en rappelait l'enjeu illusoire. La main, très présente dans les genres traditionnels, même quand la peinture était «cosa mentale», a disparu, elle ne fait plus l'esprit.<sup>193</sup>

Dans l'exposition «Passages de l'image»<sup>194</sup> il s'agissait des relations nouvelles entre cinéma, peinture, photo, vidéo, holographie, info image, dans le souci de comprendre les interférences, là où tous les nouveaux genres, eux aussi, ont déjà été rapidement soumis au vertige de la dissolution.

Le geste Dada «ceci n'est pas de l'art» amènera T. de Duve à détecter un nouveau genre artistique instauré, «le n'importe quoi autorisé».<sup>195</sup>

La marche devient aussi, à l'appui de la photo ou de la cartographie, une formule artistique, par exemple avec les travaux de Richard Long ou de Hamish Fulton. Dans le cas de celui-ci, ce qui est pourtant frappant c'est l'énorme décalage entre la richesse de l'expérience vécue et les potentialités réduites de l'expression proposée, un peu comme les photos du *Land art*, fait dans des endroits trop inaccessibles pour qu'on puisse aller

---

<sup>191</sup> Idées exprimées dans A. Grundberg et K. Gauss, «Camera Culture in a post-modern age», *Photography and, art interactions since 1946*, N, Y., Addeville press publishers, 1987.

<sup>192</sup> Pascal Bonitzer, «L'Image invisible», *Passages de L'image*. C. G. Pompidou, 1990.

<sup>193</sup> Idée particulièrement développée par Henri Focillon dans *Vie des Formes*.

<sup>194</sup> Exposition au C. G. Pompidou, sep./nov. 1990.

<sup>195</sup> Thierry de Duve, *Au Nom de l'Art*, Paris, ed. de Minuit, 1991, p. 188.

les voir sur place, et comme dans le cas du registre photographique ou vidéographique d'une performance. Sauf que pour Fulton, il ne s'agit pas de la durée d'une performance, c'est vraiment les deux tiers de l'étendue de la vie de quelqu'un.

«La marche, c'est pour lui l'œuvre même»<sup>196</sup>, une espèce d' «ivresse du réel»<sup>197</sup>. Le caractère existentiel de l'œuvre devient ce qu'il ne peut pas transmettre. Quand le vécu de l'œuvre ne se distingue vraiment pas des autres vécus, il n'y a pas d'expérience spécifiquement artistique vécue, (elle est difficile à trouver, cette spécificité), et l'expérience esthétique à proposer risque d'être pauvre. C'est un peu dire, dans son cas, que l'art est une possibilité d'expérience toujours plus pauvre pour celui qui reçoit mais toujours plus motivante pour celui qui la fait puisqu'elle s'identifie absolument à sa vie. Son genre de vie fait le genre de son travail; le point de vue, la perspective y prennent le sens spatial et existentiel que ces expressions peuvent avoir, la perspective y est forme symbolique.

Ce long détour par les méandres et différents niveaux d'expression du non genre ou du non art dans l'art doit être utile à l'appréhension des réelles difficultés que l'abolition des frontières peut poser. Car on y perçoit un mouvement qui tend à l'entropie sur un sol mouvant et à la fois riche de diversité et de potentialités, où le discours essaie de se repérer.

## QUALITÉS MÉTA-DISCURSIVES

Quand la frontière entre l'art et la vie devient si floue ou délimitée de façon à les confondre, c'est à dire quand le métalangage démissionne, en quelque sorte, il n'est plus très évident de dire si c'est l'art qui double la vie (la reflète), ou le contraire, ou les deux, ou ni l'un ni l'autre car ils se superposent, comme dans le cas des deux mains du dessin de Steinberg. Dans les histoires de doubles, s'il y a un métalangage, on saura de quel côté est l'original, d'ou part la projection.

---

<sup>196</sup> Collette Garraud, «Hamish Fulton», *L'Idée de Nature dans l'art Contemporain*, Paris, ed. Flammarion, 1994.

<sup>197</sup> Expression que j'emprunte au titre *L'ivresse du Réel. L'objet dans L'art du XXème siècle*; Paris, ed. Réunion des musées nationaux, Nîmes, Carré d'art, 1993.

Le palindrome visuel d'une personne et de son reflet dans le miroir ne signifie pas perte de l'original mais coexistence pacifique et en continuité complémentaire de celui-ci avec son double réflexif, disons qu'il n'y a pas raison de craindre sa perte.

D'après Pistoletto, plus on entre dans la vie le dos tourné au miroir, plus on entre dans celui-ci, ne le quittant donc jamais. La structure palindromique assure le lien. Le palindrome est l'inscription du deux dans le trois, du dédoublement constitutif dans la tridimensionnalité qui manifeste la vie. Et ce qui assure la distinction entre cet original et ce double à quiconque les regarde, ce sont moins les données visuelles, que le métalangage et une convention perceptives qui nous font distinguer les choses de leurs images.

Il y a donc peut-être des avantages à pouvoir exprimer une liberté créative dans une certaine clarification métalinguistique des cadres de l'art. Revenons à Pistoletto pour peser cet aspect dans son travail.

Il y a eu un moment où Pistoletto a voulu souligner que l'art et la vie se reproduisent l'une l'autre et qu'il y a des résonances qui font qu'à un même moment, à des endroits géographiquement éloignés, une même série d'images ou de configurations émerge sans distinction dans le milieu de l'art ou en dehors de lui. C'est pendant son *Année Blanche* en 1989, au début de laquelle il a fait savoir que son travail serait le reflet de cette année là. Pendant cette année, plusieurs dispositifs ont véhiculé le principe de l'art comme une page blanche ou le monde vient s'inscrire (fig. 108). À un moment donné, il découvre que l'image d'une statue à la place de Tianamen, reproduite à l'occasion des incidents de cette année là, ressemble étrangement à la sculpture *Volte-Face* de 1981; ou que les images de la chute du mur de Berlin le faisaient énormément penser aux photos qu'il avait prises lors des représentations de l'*An Un* à Corniglia (fig.71).

Il y aurait donc, selon lui, une identification possible des événements dans le monde au contour de certains objets ou images dans l'art, autant que le contraire. L'art apprend à voir le réel, c'est déjà ce que disaient les impressionnistes. C'est une manière, entre autres, de rendre le «cadre» moins visible, de minimiser le métalangage sur l'art dans le moment où ces objets ou initiatives font jour. Un autre, ce sont par exemple les

performances du Zoo dans les rues des villes, les «actions pauvres»<sup>198</sup>. C'est ce qui arrive aussi dans les *happenings* où le public est engagé à participer. Ce sont toutes les situations que Pistoletto a créées pour ce qu'il appelle la «collaboration», l'adhésion de plusieurs personnes venues d'autres univers d'activité et de formation et surtout le public anonyme.

Mais cette minimisation du cadre, de la frontière et si on veut bien garder l'idée explicitée, du métalangage, semble plutôt paradoxale dans son œuvre et ceci pour deux raisons: parce que l'introduction du miroir dans son œuvre obéit justement à l'injonction qu'il se donne de ne faire de l'art qu'en réfléchissant sur lui et parce que d'autres éléments métalinguistiques abondent – notamment ses textes et écrits nombreux sur ses propres initiatives artistiques.

La question de trancher entre l'art et la vie, de savoir lequel réfléchit ou envahit l'autre peut ne pas prendre une importance énorme, il est néanmoins important d'interroger la stratégie qui la rend volontairement ambiguë.

Regardons d'abord du côté du métalangage effectivement présent dans son œuvre et ensuite du côté de son oblitération dans certaines œuvres.

On a déjà suffisamment pu comprendre que la figure du miroir est un leitmotiv qui lui permet, à la fois, de donner à voir le monde, de le refléter, dans la bonne tradition picturale, et d'élaborer tout un discours réflexif sur l'art en tant que miroir. Il y a donc Métalangage dans le mouvement même de création des œuvres. Il y a dans son œuvre des qualités miroiriques méta-discursives que l'on pourrait appeler aussi méta-miroiriques. Elles nous font voir le fait que l'œuvre est miroirique et comment.

C'est tout d'abord l'ensemble des textes divers de Pistoletto présentés dans ou en dehors des expositions; c'est l'enseignement, les colloques, les dialogues informels, tout cela étant pour lui aussi œuvre que le reste. Mais ce sont aussi les éléments qui inscrivent cette qualité dans les objets, installations ou initiatives artistiques; les vrais miroirs, les titres, l'interpellation; les métaphores de miroir – par exemple les draps pour des miroirs devant la Vénus dans l'œuvre *Vénus aux chiffons* (fig. 88) qui paraphrase celle de Vélasquez *La Vénus au miroir* en remplaçant la glace par ces signes d'éphémérité.

---

<sup>198</sup> L'art pauvre devient dans la performance «des actions pauvres».

Avec leurs qualités miroiriques diverses, les œuvres de Pistoletto sont exemple, mise en forme de ce dont elles se réclament, i.e. de l'art comme miroir. Elles se fondent sur l'ostentation de cette redondance de dire qu'elles sont miroiriques parce qu'elles sont œuvres et que les œuvres ne le sont qu'en étant miroiriques. Elles le disent dans leur constitution même.

Ce métalangage s'explicite, se déploie, outre que dans les principes structurels des œuvres, dans une profusion de textes dont il faudrait signaler la diversité: il sont des textes littéraires comme *L'Homme noir, le côté insupportable* pour ne citer qu'un exemple; des textes à vocation explicative descriptive, comme tous ceux qui font découvrir l'utilisation du miroir, ou des expositions spécifiques comme «Les chambres»; des textes qui sont le projet, l'énoncé d'expositions – par exemple, parmi les *100 expositions pendant le mois d'octobre*, (cent expositions conçues et décrites au cours du mois d'octobre de 1976), très peu ont été effectivement réalisées, mais l'idée écrite des autres n'en est pas moins œuvre d'art; des textes poétiques, des textes dramatiques comme *l'An* Un des textes poétiques/théoriques comme *Annonciation, Temple à Bascule, Le Faux infini et Le Vrai infini* et j'en passe.

Les textes de Pistoletto ne sont pas facilement classables dans les genres, alors qu'ils participent de plusieurs à la fois et souvent pour le même texte. Il ébauchent des programmes et des intentions, que l'on peut repérer après dans des interviews, à la différence que dans ces textes les ébauches programmatiques peuvent être dites dans un registre lyrique et éclectique, alors que dans les interviews elles deviennent explications objectives. On peut lire dans le texte qui concerne la cinquième exposition de la série *Les Chambres*: «Ainsi l'investigation se poursuit dans ces mécanismes qui font avancer la pensée. En effet, chacun de ces écrits précède la réalisation matérielle de l'exposition dont il parle et suit le moment où elle a été imaginée et décidée. Chaque écrit est une partie fonctionnelle de l'œuvre, car ses mots corrigent la voie de l'imagination, comme chaque exposition corrige le déroulement de chaque écrit»<sup>199</sup>.

Ce statut du texte comme explication et, à la fois, partie de l'œuvre, et les procédures stylistiques éclectiques rendent volontairement floues les frontières entre les diverses initiatives de l'artiste et ambigüe leur lecture. Non pas parce que des mots peuvent

---

<sup>199</sup> *Mots*, p. 41.

surgir un peu partout dans ses expositions, ce qui est commun à des centaines d'artistes; non plus parce que des textes seuls peuvent faire une exposition comme *33 ans dans le miroir* (fig. 106).<sup>200</sup> L'art conceptuel l'a fait à exhaustion dans les années 70. Mais pour deux autres raisons.

La première est que le mythe de l'identification de la vie de l'artiste tout entière à une œuvre d'art guette, quelque part, avec ce qui peut y avoir de discutable et avec le risque de déification, son attitude et intentions totalisatrices. La deuxième est que si le texte n'est pas explicitement cadré, s'il n'est pas explicitement présenté comme de l'art, alors qu'en même temps des voies sont laissées ouvertes pour qu'il puisse être perçu en tant que tel, il devient l'espace favorable au contrôle non avoué de tous les détails de l'interprétation par l'artiste. Au moment où le lecteur est esthétiquement séduit il est aussi endoctriné. Tout ce qui est latence devient plus déguisé par une élaboration secondaire renforcée mais en apparence effacée. L'explication peut être une voie d'accès supplémentaire à l'œuvre, ou alors un obstacle à l'interprétation, un voile de plus.

Cette tendance, devenue intentionnelle et déclarée à l'extrême avec certains artistes conceptuels qui prétendent surtout tout contrôler au départ, dans l'interprétation, a trouvé dans le groupe *Art & Language*, un de ses exemples plus achevés: ce groupe ne pouvait imaginer d'autre public que celui qui serait «composé de participants à ses propres projets et délibérations, (...) un public d'élèves et de lecteurs intéressés».<sup>201</sup>

## LA PARTICIPATION SANS LE CADRE

Le même genre de problème, mais sous un angle nouveau, peut se poser pour les actions du Zoo et les situations qui n'existent qu'avec la participation du public. Ce genre de participation a souvent été identifié à une des formes les plus puissantes de l'art semblable à la vie, avec les mouvements de performance et les happenings, «les tableaux vivants», d'autant plus qu'elle s'opposait au mode de la contemplation; il opposait le corps entier au seul regard, l'activité à la passivité. Et elle entraîne un des pièges dans le débat sur l'art et la vie. Le cadre est encore une fois oblitéré au moment

---

<sup>200</sup> Galerie Durand Dessert, Paris, 1993. Dans cette exposition il y avait aussi *1m3 d'infini*.

<sup>201</sup> Art & Language, cités par R. Krauss, N. Y., Art Press, Hors série n° 16, 1995.

de l'œuvre. Je dis bien le moment, parce qu'il s'agit de situations par définition éphémères.

L'art veut entrer dans la vie, (les rues des villes, le banal du quotidien), et que la vie soit dans l'art, (par les thèmes, les matériaux «pauvres» et les gens anonymes). Le public est censé participer – remplir un espace, faire nombre, obéir à une consigne, se regarder faire, prendre des objets, bander les yeux, représenter; intégrer un cortège ou tout simplement suivre les performers à travers les rues. Quatre exemples: *Une Île dans le temps* (1978) (fig. 64) – les gens étaient invités à se déguiser avec des costumes anciens fournis à l'entrée d'une galerie et à se regarder ensuite dans des miroirs, en faisant ce que bon leur semblait. Dans l'action *La Fin de Pistoletto* (fig. 55), les gens avaient des masques reproduisant son visage et agitaient des plaques en acier réfléchissant... La représentation de l'*An Un* a été faite par les habitants de la ville. À Atlanta, des ateliers ont été ouverts à la collaboration de tous (1979) (fig.100).

Il est fort probable que ce partage de l'espace de fiction inventé et proposé par un autre soit pour un observateur donné une expérience qui établit en lui des ponts significatifs entre ce qui est pour lui l'art et ce qui est pour lui la vie. Mais il y a des chances que cet observateur, pris quelque part au dépourvu, soit plutôt amené à une illusion de participation qui consiste à le faire devenir matériau de l'œuvre de l'artiste, à le manipuler et à l'absorber en échange du sentiment d'avoir touché, pour des moments, à l'espace privilégié de la création, de l'artiste et de l'auteur. Et cette forme épiphénoménale de participer à quelque chose qu'il ne peut finalement pas ressentir comme venant de lui, peut être moins liée à une vie véritable qu'un moment de contemplation. Ou pas. Mais d'en avoir conscience, on comprend plus facilement l'utilité de peser la chose à l'aide d'autres référentiels, ceux qui concernent le fonctionnement miroirique de l'œuvre; on comprend plus facilement que l'oblitération du cadre, d'un élément méta-discursif signalant l'espace de l'art n'est peut-être pas toujours la seule voie d'accès à une vitalité de l'expérience esthétique. Pour A. Danto, les arts éphémères, qu'il appelle de «perturbation» cherchent à accomplir «un spasme existentiel par une intervention des images dans la vie».<sup>202</sup> Par cette définition il veut signifier que la vraie vie ou la vraie perturbation ne peuvent les concerner.

---

<sup>202</sup> Arthur Danto, *L'Assujetissement philosophique de l'oeuvre d'art*, Paris, ed. du Seuil, 1993.

Cette oblitération, dont les peintures hors cadre de Pollock ou les bords inexistants des toiles de Stella ont fait les débuts, devient abolition intégrale dans les propos de Allan Kaprow, déjà cité au début. Regardons ses textes. Dans *Les happenings sont morts*, il dit que «la ligne entre happening et vie quotidienne serait gardée aussi fluide et peut-être aussi indistincte que possible (...). Les thèmes, les matériaux, les actions et les associations qu'ils évoquent doivent être pris dans n'importe quel contexte, excepté le contexte artistique, ses dérivés et son milieu»<sup>203</sup> et ils «doivent être assumés de la manière la moins artistique possible et, en plus, du point de vue le plus pratique».<sup>204</sup> Ils sont un non théâtre à représenter une seule fois par des non spécialistes. Dans des articles comme *L'art expérimental* ou *Notes sur la création d'un art total*, la direction que prend l'indifférenciation totale des genres n'est qu'indice de propos plus radicaux – la tâche de l'artiste «c'est d'éviter de faire de l'art d'aucune sorte»<sup>205</sup>. «Tout comme l'art se tourne vers l'imitation de la vie, la vie imite l'art.»<sup>206</sup>

Dans *Performer la vie*, *La véritable expérimentation* ou *Le sens de la vie*, il parle d'actes quotidiens courants, de réflexes physiques comme la respiration, d'options professionnelles ou de loisirs comme de l'art qui permet de vivre sa vie consciemment: «De ce fait, un nouveau genre art-vie est apparu, reflétant à la fois les aspects artificiels de la vie quotidienne et les qualités proches de la vie de l'art crée».<sup>207</sup> En particulier dans *La véritable expérimentation* il développe les oppositions constantes entre l'art semblable à l'art (spécialisé et cadré) et l'art semblable à la vie (généraliste, hors cadre). «Si nous avons étudié plus soigneusement le rôle du soi-disant art dans des cultures qui habituellement ne possédaient pas de mot pour ça, ce qui était en train d'arriver sous notre nez aurait été plus clair.» C'est le nom de l'art qui est mis au centre d'une déconstruction dont Thierry de Duve verra plus tard les enjeux.<sup>208</sup>

---

<sup>203</sup> Kaprow, op. cit., p. 91.

<sup>204</sup> Ibid., p. 92.

<sup>205</sup> Ibid., p. 112.

<sup>206</sup> Ibid., p.143.

<sup>207</sup> Ibid., p. 232.

<sup>208</sup> De Duve, *Au nom de l'art*.



Auprès de son exemple d'un maire qui a fait de son mandat une œuvre d'art sans jamais le faire savoir, le *Projet Art* de Pistoletto<sup>209</sup> reste en-deçà de cette idée d'action concrète et sociale d'un artiste faisant un art non cadré. Quand Kaprow se demande qu'est-ce qui en fait de l'art, il se répond lui-même «rien en particulier».<sup>210</sup> Le modèle de l'art se déplace, selon lui, de l'histoire spécialisée de ce champ «vers un vaste territoire embrassant non seulement l'art semblable à la vie, mais aussi la recherche religieuse, philosophique, scientifique et socioprofessionnelle».<sup>211</sup> «Là où l'art a été localisée et où c'était la vie, cela n'avait pas d'importance de dire quand l'un ou l'autre commence et finit».<sup>212</sup>

C'est la question ontologique de l'art qui est concernée. Le déplacement opéré par Nelson Goodman du côté du fonctionnement de l'œuvre par la question «Quand c'est de l'art» est utile si on peut se permettre de la rabattre sur une autre question que la sienne pourrait contenir: quand est-ce que l'ambiguïté ou l'abolition du cadre empêche ou favorise la vitalité de l'expérience artistique?

Ce que j'admets comme hypothèse est que ce mythe de la non distance psychique à l'œuvre, qu'une vraie «entrée dans le tableau» par la participation ou qu'une indifférenciation entre les actes de l'art et ceux de la vie, dans le contexte contemporain et après tout ce que l'art a vécu dans son histoire, ne sont pas favorables à ce que j'ai appelé le fonctionnement miroirique des œuvres, dont la force privilégiée se trouve peut-être dans les petits espaces d'exception qu'une œuvre d'art dessine autour d'elle; non pas au sens de supériorité mais de différence.

Jeff Kelley, dans l'introduction au livre de Kaprow le dit comme ceci: «la participation du public est-elle le seuil à partir duquel l'art n'aura plus sa raison d'être?».<sup>213</sup> Mais il faut aussi reconnaître une importance historique au déplacement opéré par les mouvements de ces décennies ou, dans un premier moment, on n'a peut-être pas pu faire appel à l'observateur et généraliser davantage ou démocratiser l'espace de l'art, qu'en exagérant. La chaîne de propositions artistiques qui ont entrepris pendant ce siècle de

---

<sup>209</sup> *Projet d'intervention sociale des artistes* présentés en 1994.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>211</sup> *Id.*

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 25.

mélanger l'art et la vie est énorme. Rappelons encore, pour ne citer que quelques exemples plus extrêmes, le *eat art*, le *funk art*, le *graffiti art*, ou le *mail art*... Du point de vue théorique, Kaprow est à l'aboutissement de cette chaîne et c'est la raison pour laquelle il est pris ici à titre d'exemple<sup>214</sup>. Ses programmes sont toutefois plus au moins inoffensifs à l'égard d'artistes qui travaillent à la lisière de la vie et de la mort comme Chris Burden, auprès de qui, le saut dans le vide de Klein semble plutôt poétique.

Dans les *100 expositions...* de Pistoletto plusieurs choses pourraient être rapprochées de cet esprit du non art. Lisons l'idée n.º12 *La restauration du monde*: "Au lieu de faire des dessins sur les trottoirs comme les mendiants, j'arrange des décombres de lieux publics. Je prends, comme pour la restauration d'œuvres d'art, une photographie Polaroid couleurs avant et après la restauration. J'expose cette photographie à côté de la notice avertissant que mon père, outre la peinture, m'a également appris la restauration et que maintenant ma pratique de l'art consiste à restaurer le monde là où il est en ruine. Au travail de restauration, je joins un chapeau dans l'attente de quelque obole. Outre son intention d'offrir une vision globale du monde, ce travail vise à mettre en évidence les détails les plus infimes. Par ailleurs, il fait ressortir la séparation entre le monde artificiel que l'on peut restaurer et le monde naturel qui, toujours parfait, ne peut être restauré».<sup>215</sup>

Mais l'ensemble reste toutefois beaucoup plus «cadre» que ne le prétendaient les principes de Kaprow. Le contexte de la plupart des interventions imaginées s'appuie d'ailleurs sur les espaces et les éléments des galeries, les matériaux, les murs, les institutions et les pratiques d'exposition artistique. Le jeu avec les données traditionnelles de l'espace, de la lumière, du mouvement, de la privation ou de la perversion perceptives et de l'appel au public sont d'autres motifs à l'œuvre dans ces 100 idées d'expositions. Et ce rapport toujours présent de son art à la pensée explicite de l'art ne fait pas de lui un art auto-référentiel au sens fermé et tautologique qu'il a pris dans le modernisme vu par Greenberg.

---

<sup>214</sup> Pour d'autres exemples, nombreux et rassemblés dans une exposition, cf. le catalogue de *Hors Limites*, ed. C.G. Pompidou.

<sup>215</sup> *Mots*, p. 49.

## LA SIGNATURE

Cette pensée sur l'art dans l'art est signée par un nom d'artiste. La signature est une forme de cadre comme le nom de l'art. Pistoletto n'aurait jamais d'intérêt à incarner la figure du non artiste puisque c'est justement l'opposé qu'il proclame: un peu comme Beuys (de façon toutefois moins radicale et surement moins mystique), Pistoletto aimerait que tout un chacun se découvre artiste; et non pas, comme Kaprow que tout artiste se découvre personne commune. Mais dans les deux cas il est toujours utile d'interroger l'ambiguïté du (non) cadre qui est proposé par les œuvres. À la regarder du côté de son fonctionnement miroirique, cette ambiguïté semble porter des voiles à ce qui pourraient être ses qualités.

Le nom de Pistoletto est d'ailleurs tracé par lui dans la généalogie (le père, son fils, ses filles), dans la théologie *Dieu existe? Oui, j'existe!*<sup>216</sup> (fig. 65), dans la collaboration avec d'autres artistes, comme pour l'opéra *Neither*<sup>217</sup> (fig. 63), dans les textes rassemblés en *Mots*, dans l'enseignement, dans sa présence dans ses propres films<sup>218</sup>, dans quelques *Tableaux-miroirs* photographiés par lui-même ou avec lui dedans...

La figure de l'auteur ne saurait pas être niée par une œuvre où elle est si omniprésente. Le nom n'en est qu'un emblème. Et quand Rosalind Krauss dit que l'«esthétique du nom propre relève d'une incapacité à se mesurer à la structure de la représentation»<sup>219</sup>, quand elle s'insurge contre les lectures à matrice autobiographique dans *Au nom de Picasso*, ce n'est pas parce qu'elle partage l'idée d'un art privé et anonyme à la kaprow, mais c'est pour critiquer les analyses qui renvoient à l'auteur, à sa psychologie, à son histoire et à son «originarité».

Quand elle présente les exemples du cadre (réel) et de l'expression du sentiment comme relevant de l'importance donnée aux marques de l'original<sup>220</sup> c'est pour montrer combien la prétention à l'originalité est liée aux mythes du génie créateur, du style, de

---

<sup>216</sup> Écrit sur les murs de la galerie pendant une action à l'exposition "Divisione e moltiplicazione dello specchio - L'arte assume la religione". Galeria Persano, Torino, 1978.

<sup>217</sup> Teatro dell'Opera, Roma, 1977. Composition et direction scénique: Michelangelo Pistoletto; texte: Samuel Beckett; musique: Morton Feldman; soprano: Marta Haneman.

<sup>218</sup> Par exemple, *Le Bureau de l'homme noir*, réalisé par Pierre Coulibeuf, 1993.

<sup>219</sup> Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 196.

<sup>220</sup> Ibid., p. 196.

la paternité artistique, de l’empreinte de l’auteur, et aussi du mythe de l’autocréation absolue.<sup>221</sup> Elle vise ici les pratiques interprétatives et non les attitudes artistiques elles-mêmes, en empruntant les voies du postmodernisme, par lesquelles il ne peut y avoir d’original ni d’originel. Elle renvoie ce mythe d’une auto-création absolue à la figure de la «grille», voulue anti-narrative, silencieuse, désintéressée, sans finalité, mais finalement elle même ayant une longue histoire, une transparence, un caractère répétitif et donc aucune originalité.

Son propos dans tout cela est de tourner le dos aux points de vues historicistes, aux formalistes, aux biographiques et aux puristes; bref, à tout ce qui passe à côté des manières dont l’œuvre engendre du sens en fonction d’une structure, à tout ce qui fuit la référentialité, le contenu, la narrativité comme on fuit une menace mortelle. À l’aide du post-structuralisme, de la linguistique et de la psychanalyse elle prétend «non pas une récupération de l’illusionnisme, mais du sens, de la signification, d’un inconscient optique, et non pas d’une opticalité», comme le remarque T. de Duve en parlant d’elle.<sup>222</sup>

On en est où, par rapport à la figure de l’auteur dans cette démarche? On l’a déjà compris: les structures de signification sont beaucoup plus importantes que celle ou celui qui les signent, et ces structures se projettent en avant et en arrière dans un espace temps non linéaire qui est celui de l’archétype ou se plonge à perte de vue tout ce qu’on ne peut que répéter, comme dans une «chaîne de miroirs».

Si on voulait revenir à nouveau à l’idée d’initiation esquissée plus haut, on pourrait bien accepter, par la suite, qu’il n’y a pas une origine au singulier, mais plusieurs origines. Le thème de l’origine et des originaux est traité aussi par Foucault dans ce sens même d’origines successives à l’infini.<sup>223</sup>

C’est ici qu’on rejoint l’œuvre de Pistoletto pour qui les moyens techniques de reproduction (après le miroir), ne sauraient poser problème d’authenticité<sup>224</sup> ou d’auteur. Dans ses expositions il reprend souvent des objets déjà exposés, tel quel, en de

---

<sup>221</sup> Ibid., pp.133 et suivantes.

<sup>222</sup> De Duve, *Clement Greenberg entre les lignes*, p. 33.

<sup>223</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, ed. Gallimard, 1966, pp. 339-346; et aussi dans «Qu’est-ce qu’un auteur», *Dits et Ecrits*, Vol, 1, ed. Gallimard, 1994, p. 807.

<sup>224</sup> R. Krauss dit par exemple que «l’authenticité est indépendante de l’histoire de la technologie». Ibid., p. 143.

nouvelles versions ou en image photographique. C'est le cas des *Objets en moins* et des *Volumes*. Selon lui, tout est destiné à devenir image. Il dit dans le texte *Image*: «Les travaux qui auparavant prenait en charge tout l'espace, se retrouvent désormais sous forme d'imprimés, alignés sur des murs. Ils se sont mués en image. Condition on ne peut plus limpide, incontournable. L'art produit de l'image. Quand bien même ne le voudrait-il pas. Même s'il s'oppose au représentatif. Les moyens d'information et de diffusion conduisent inéluctablement à faire que l'œuvre devienne image, quelle qu'elle soit»<sup>225</sup>. Et si la reproduction est la fonction même du miroir, (pas la copie, selon Daniel Arasse<sup>226</sup>, l'original se perd dans le miroir à l'infini de Pistoletto, aussi bien que dans la reprise d'images et d'expositions antérieures. On rejoint encore l'œuvre de Pistoletto parce que le miroir est le lieu de l'auteur, de son autoportrait, comme dans *Les Arnolfini* de Van Eick.

On rejoint toujours l'œuvre de Pistoletto par les *Objets en moins* (fig. 37 à 54) qui posent suffisamment de problèmes à la figure de l'auteur pour qu'on s'y attarde. «Je n'arrête pas de me paraphraser, sinon ce que je dis n'aurait aucune valeur».<sup>227</sup>

Une description brève s'impose de l'ensemble que Pistoletto a désigné sous le nom générique de *Objets en moins*. En 1965 il a exposé dans son atelier un ensemble d'œuvres sans liaison ou cohérence quelconque (fig. 34 à 45, fig. 47 à 50). Ce qui les rassemblaient était le fait d'avoir été tous faits comme objectivation d'une image intérieure, pure contingence, caprice ou besoin instantanées. «Plutôt que conçus, ils ont été saisis.» Le sens germinal de l'art n'est pas présent ici puisque ces objets sont «comme des pensées qui tombent». Mais en même temps, «ils ne représentent pas, ils sont» et ils prennent par là une marque d'origine.

Avec les *Objets en moins* Pistoletto affirme être sorti du miroir et entré dans la quatrième dimension, le Temps. La surface du miroir devient espace vide entre les choses. La logique du miroir se perpétue en eux: ils doublent la volonté occasionnelle de l'auteur, ils sont l'image de la multiplicité de choses que le miroir contient, et aussi de leur contingence. Pistoletto lui-même s'assimile à un miroir: comme les surfaces qui

---

<sup>225</sup> *Mots*, p. 142.

<sup>226</sup> Arasse dit que si la copie nous attache plus que l'original en peinture, c'est à cause de la valeur ajoutée de l'imitation par l'exécution; valeur dont le miroir, simple reproducteur, ne peut être investi. Dans «Les miroirs de la peinture», p. 64.

<sup>227</sup> *Mots*, p. 28.

reflètent le monde, l'artiste attribue physicalité à ses rêves et mouvements intérieurs, il attribue tridimensionnalité à son miroir mentale. Comme la lumière ravive le miroir, elle le fait aussi à l'artiste «réfléchissant» – une des œuvres consiste à se faire photographier sous une lampe verte. Finalement l'infini est inscrit dans les réflexions multiples et infimes de *Mica* (fig. 106) et dans le *Im3 d'infini* (fig. 40).

On peut lire dans une interview<sup>228</sup> à propos des *Objets en moins* qu'ils étaient une «transgression totale du système, rejetant tout ce qui relevait de la signature personnelle comme moyen de reconnaissance (...). Tout de suite après les tableaux-miroirs, j'ai multiplié les œuvres et les styles comme si j'étais vingt artistes différents à la fois».<sup>229</sup> Et plus loin, en répétant, d'ailleurs des explications dites et écrites à plusieurs reprises: «Chacune de mes productions doit poursuivre son cheminement seule, sans moi, car dès que j'ai terminé une œuvre, je suis déjà actif dans un autre domaine. Je conçois l'achèvement d'une œuvre comme une libération, non comme une représentation de moi-même. Je refuse d'entrer dans le jeu d'une société qui exige le renouvellement constant du panorama artistique. Mon action doit se situer hors du temps. Toute réalisation doit exprimer une perception réelle, contingente, différente de l'expression antérieure. J'ai toujours essayé de ne pas être là où l'on m'attendait. Après chaque action, chaque production, je fais un pas de côté, et ne suis pas la direction proposée par mon objet, parce que je ne l'accepte pas comme réponse. Dans *Le Ultime parole famose*, j'ai écrit que l'on ne peut trouver de réponse dans le système qui pose la question. Je ne pourrais donner de réponse si je suivais une ligne droite. C'est comme une éclipse. Je vois la lune, mais je ne vois pas le soleil. La lune est la question, le soleil la réponse. Si je fais un pas de côté, je vois la lune et le soleil; le pas de côté trouble un système linéaire. Il me faut en permanence créer de nouveaux espaces pour bouger et faire voyager la pensée».<sup>230</sup>

Les *Objets en moins* servent donc, déjà à illustrer trois choses: l'envie de l'hétéronomie plutôt que de l'effacement de l'auteur; l'autonomie de l'œuvre; le changement et la mobilité stylistiques; une non poétique.

---

<sup>228</sup> Art Press, n.° 189.

<sup>229</sup> Ibid., p. 34.

<sup>230</sup> Ibid., p. 35.

Il faut poursuivre davantage les déclarations d'intention qui concernent ces objets pour comprendre à quel point les questions de la signature et de l'auteur touchent par symétrie celle du public, de son anonymat et de la banalisation, une autre idée confuse dans le débat sur l'art et la vie.

Dans la logique de ces objets on a affaire à une qualité algébrique importante – la soustraction. Les objets sortent du miroir, (c'est pour ça que, pour Pistoletto, ils relèvent plus de la peinture que de la sculpture), et ils sont donc soustraits à la totalité. Chaque œuvre est la libération d'une identité artistique parmi toutes les possibles. Saisir une partie issue de la division de la totalité c'est la lui soustraire et penser à l'infini qui reste. Une soustraction «d'objets à travers lesquels (il se) libère de quelque chose»<sup>231</sup> de contingences intérieures, du plus du sujet, de ses mémoires: *La crèche* (fig. 49) le libère de sa mémoire de ces figurines; avec *Sculpture bois* (fig. 38) le plexiglas le débarrasse du poids symbolique de la sculpture du quattrocento, etc. La séquence photographique *Le paysan* (fig. 32) est aussi une soustraction progressive de lumière et d'image jusqu'à sa disparition complète. Pendant l'*Année Blanche* (1989), aussi, il se propose de soustraire à la totalité de ses images et événements quelques uns qui doivent venir s'inscrire dans la surface blanche imaginaire créée par son concept et dans les surfaces blanches réelles de quelques uns de ses moments, comme les plâtres.

Il y a trois ou quatre aspects à peser du côté de l'observateur: le premier est la réception de ce côté sublimatoire et cathartique individuel des œuvres pour l'artiste: «Objets en moins, désirs en moins, autrement dit désirs réalisés. Une façon gloutonne de vivre. Le plaisir de tout faire, au-delà des règles, au-delà du jeu, à soi seul faire l'expérience de mille individus, être jeune et être vieux (...). Après chaque travail un accroc, une lézarde, une fissure profonde qui d'un travail à l'autre fasse rupture, de style, de conception, d'espace, de sens. Chaque fait a pour correspondant un accident. Les travaux sont séparés et reliés par l'accident. L'ordre n'est pas prévisible, l'ordre est une combinaison issue de l'accident. Je m'immisce dans l'ordre grâce à l'accident. Il s'ensuit que la vie devient un matériau artistique...».<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1956*. Sous la direction de Germano Celant, Rome, Incontri Internazionali d'Arte, Paris, Centre C. Pompidou, 1981, p. 174.

<sup>232</sup> *Mots*, p. 108.

Ce plaisir d'une appropriation non programmatique de la vie, ce mouvement de libération et de réalisation de désirs, sont pour lui cathartiques et sublimatoires. Et il serait raisonnable de demander, tout en retournant la question à l'art en générale, s'il est légitime d'exposer les autres à des travaux, à des formes d'énergie qui relèvent d'une sorte de dégât de l'artiste.

Pistoletto a l'impression que ces objets sont voués à l'entropie quand il dit qu'il ne veut pas être traîné par eux: «tout objet, à partir du moment où il est réalisé, peut entrer dans l'inertie d'une énergie consommée sans m'entraîner, à partir du moment où je suis déjà actif ailleurs».<sup>233</sup> Cette entropie prend des contours maximaux dans le texte *Poétique dure*, écrit au moment où il faisait ses *Volumes*. Voici quelques extraits:

«Art du sordide, art parasitaire, de la mortification. Aire désertique, bornée. Un art repoussant qui ne représente rien. (...) Un art figé, visqueux, épuisé. (...) Le mouvement a cette lenteur catastrophique, propre à l'univers. À la rapidité du mouvement rapproché, à la violence de la transformation, à la rapidité du changement due aux distances rapprochées, succède la lenteur des grandes distances. (...) Énergie souterraine de cieux denses au profond de la mer; sans solution de continuité. Visiblement plat, sombre, rougeâtre, loin de tout et de tous; seul. Un écart terrible, une altérité sans retour, une froide douceur. (...) L'idée absurde d'une ruine qui n'a pas d'existence. Il n'y a que la ruine, cette mine complexe et sophistiquée qui fait courir du sang dans nos veines. Qui transforme les pierres en galets, le ciel en crépuscule et la parole en misère.»<sup>234</sup>

La performance *La fin de Pistoletto* (1967, Turin) (fig. 55), achevait-elle un Pistoletto «en moins»?

Des objets qui sont donc voués à l'entropie parce qu'ils s'accomplissent au moment où ils sont réalisés ne pourraient avoir plus grande chose à dire à qui que ce soit, car leur mouvement capricieux ne s'ouvre pas très volontiers aux qualités miroiriques et à l'autre. Ce n'est toutefois jamais le cas parce que toute œuvre y fait appel ne serait-ce que imprévisible ou faiblement. Un observateur voit peut-être dans les *Objets en moins* sa propre possibilité dispersive, son propre manque d'unité, mais surtout son privilège absent de faire un peu n'importe quoi, d'avoir le droit de signer et d'avoir accès à un

---

<sup>233</sup> Id.

<sup>234</sup> Ibid., p. 125.



statut artistique que l'appel à la participation va lui proposer dans l'ambiguïté. Mais on peut se demander si c'est le meilleur des échanges que de présenter des choses qui sont là pour la mort partielle de quelqu'un, le détachement d'une couche, la libération d'un poids. Il serait intéressant de rechercher comment les fonctions qui ont les œuvres pour ceux qui les créent deviennent des fonctions pour ceux qui les accueillent.

En même temps on voit bien que c'est l'auteur et le sujet qui acquièrent toute leur force, là même où Pistoletto veut le plus les évacuer. Que le sujet «s'exprime» et se fait une auto-thérapie là où il prétend affirmer l'hétéronomie, comme une prise de position théorique. Qu'est-ce que ce «moi» qui reste intouchable et «intraînable» par les œuvres dont il se libère sinon le sujet qui les signe toutes?

Dans ce discours d'une prétendue discontinuité<sup>235</sup> c'est tout d'abord à Foucault qu'il l'emprunte. Dans l'introduction à *L'Archéologie du Savoir* on peut lire par exemple: «la discontinuité c'était ce stigmate de l'éparpillement temporel que l'historien avait à charge de supprimer de l'histoire. Elle est devenue maintenant un des éléments fondamentaux de l'analyse historique».<sup>236</sup> Ou ailleurs: «faire de l'analyse historique le discours du continu et faire de la conscience humaine le sujet originaire de tout devenir et de toute pratique, ce sont les deux faces d'un même système de pensée (...). Sauver contre tous les décentrement, la souveraineté du sujet (social, rationnel, logique) à l'abri de mythes, des désirs, de l'inconscient».<sup>237</sup> Ce principe de méthode pour l'historien est fondé sur une conception du sujet, et ils sont tous les deux extensibles à une conception de l'œuvre.

Dans la deuxième préface à *L'histoire de la folie* on peut lire: «Je voudrais qu'un livre (...) ne soit rien d'autre que les phrases dont il est fait... Je voudrais que cet objet événement presque imperceptible parmi tant d'autres (...) disparaisse finalement sans que celui à qui il est arrivé de le produire puisse jamais revendiquer le droit d'en être le maître».<sup>238</sup>

---

<sup>235</sup> Pour une analyse très éclairante du contexte historique, idéologique et artistique des principes de discontinuité, libération, contingence, décentralisation, cf. Germano Celant, *Un art pauvre, un art critique, un art iconoclaste, un art nodal*, Arte Povera, ed. Villeurbanne, 1989.

<sup>236</sup> Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, ed. Gallimard, 1969, p. 16.

<sup>237</sup> Ibid., p. 22.

<sup>238</sup> Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, ed. Gallimard, 1972, p. 10.

Barthes et Foucault sont à l'arrière pensée de beaucoup d'artistes qui se soucient de l'effacement de l'auteur. Mais un auteur ne peut jamais échapper à des lectures de sa personnalité si le point de vue ou la démarche critique consiste à le faire. C'est l'intérêt de cette démarche qui a été questionné, par exemple par le structuralisme. Il n'en reste pas moins que le travail qui a l'apparence la plus impersonnelle, minimaliste ou inexpressionniste a une histoire, une latence et un sujet, aux deux sens du mot. Didi Huberman l'a bien exemplifié avec son analyse du cube noir de Tony Smith<sup>239</sup>.

Mais alors que la figure de l'auteur était mise à mort par le discours critique/théorique et donc du côté de la lecture et de ce qu'elle cherchait à voir, des artistes eux-mêmes ont entrepris de la déclarer comme intention inexpressionniste du côté de la création. Regardons par exemple des déclarations de Ad Reinhardt: «Pas de touche du pinceau ou de calligraphie. Toute marque d'une écriture, d'une technique, d'une impulsion est chose personnelle et de mauvais goût. Pas de signature ou d'étiquette de marque. Il faut que la touche du pinceau soit invisible».<sup>240</sup> Ou alors de Daniel Buren: «Nous pensons que toute art est justifiable en tant que pratique individuelle et devient absolument injustifiable dès que la résultante de cette pratique individuelle, c. à d. le produit est présenté à d'autres et prend au même moment la valeur d'exemple, valeur mythique de par son caractère personnalisé, unique, magique. C'est pourquoi nous croyons en un produit anonyme – non l'anonymat de celui qui les présente, évidemment – c'est à dire un produit qui ne donne pas de renseignements sur les origines, la personnalité, etc. de son auteur en tant qu'individu».<sup>241</sup>

Pistoletto déclare aussi l'intention d'éliminer l'expression de l'auteur dans son œuvre. Ce n'est pas incontestable de lui accorder une réussite, comme d'ailleurs à n'importe quel artiste. Mais ceci concerne le point de vue de la lecture.

Le «qu'importe qui parle» de Foucault<sup>242</sup>, qu'il demande après la remise en cause des notions de contenu, expression, œuvre, écriture, nom d'auteur et fonction d'auteur, est amené vers la fin du texte à une précision importante: «L'auteur est le principe

---

<sup>239</sup> Huberman, op. cit.

<sup>240</sup> Ad. Reinhardt, «Douze règles pour une nouvelle académie», cité par T. M. Poinot, «La signature contre l'art», *Ligeia*, n.° 7-8, 4/1990, p. 24.

<sup>241</sup> Poinot, *Ibid.*, p. 24.

<sup>242</sup> Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur», *Dits et écrits*, 1954-1988, Paris, ed. Gallimard, 1994.

d'économie dans la prolifération du sens». L'auteur travaille donc à l'envers de l'entropie à laquelle Pistoletto reconnaît avoir voué ses *Objets en moins*, justement parce qu'il les a voulus sans paternité définie. Alors qu'on l'entendra dire en 1978, dix ans plus tard, qu'«il faut avoir le courage d'être père quand cela signifie non seulement avoir foi en la centralité universelle de l'art, mais être capable d'en multiplier les effets dans la conscience des homes».<sup>243</sup> Et comme le dit Foucault, «ce serait pur romantisme d'imaginer une culture où la fiction circulerait à l'état absolument libre, à la disposition de chacun, qui se développerait sans attribution d'une figure nécessaire ou contraignante».<sup>244</sup>

L'œuvre signée par Pistoletto réclame une lecture de son ensemble; chaque moment est toujours mieux compréhensible dans la connaissance de la globalité; par exemple, du principe matriciel qui la traverse. Réclamer une lecture de l'ensemble, c'est réclamer chaque œuvre de sa signature, de sa marque d'auteur, ce qu'il contrarie dans le cas spécifique des *Objets en moins*. Remarquons entre-temps que chacun des *Objets en moins* pris individuellement s'associe facilement à d'autres moments de l'œuvre qui les reprennent, prolongent, etc. S'il n'arrêtait pas de se paraphraser, ce qu'il dit n'aurait pas de valeur.

D'autre part il y a des idées de descendance, lignée, génération dans son idée de l'art; et Pistoletto ne se prive même pas d'inscrire à l'intérieur de son œuvre des données biographiques. On a du mal à effacer l'auteur. Là où ils veulent dire auteurs, origines et styles pluriels, détachés du Pistoletto biographique (mais il met dans une vitrine son propre costume de travail!) (fig. 39), et détachés d'un auteur unique même au sens fictionnel de la figure de l'auteur, les *Objets en moins* disent une cohérence, des énonciations plurielles rapportables à une unité, une signature artistique et je dirais aussi biographique.

Encore une fois c'est le point de vue du lecteur qui le détermine. Ce qui est clair c'est que l'hétéronomie, la multiplicité des sujets d'énonciation n'assignent pas la mort ni de l'auteur ni des droits du lecteur. Au contraire, celui-ci peut même trouver dans cette multiplicité le terrain favorable à la recherche de l'auteur. Il est vrai aussi que le public,

---

<sup>243</sup> *Mots*, p. 72.

<sup>244</sup> Foucault, *Ibid.*, p. 811.

le lecteur non spécialisé a tendance naturelle à se remettre à l'auteur. Et que le lecteur spécialisé a tendance, au moins, à se remettre à un sujet d'énonciation qui est comme au dessus de tous les autres. En littérature ce serait quelque chose entre l'auteur et chaque narrateur, une instance discursive à laquelle tous les narrateurs individuels pourraient être assimilés sans pour autant l'identifier à l'auteur biographique, à son nom propre.<sup>245</sup> Et la lecture, les lecteurs font ce qu'ils veulent; ils regardent avec les lunettes qu'ils ont voulu prendre. L'œuvre est ouverte, dès qu'elle miroite. Sa fonction de miroir l'ouvre aux regards, au monde, qui est tout.

## ÉLOGE DE LA VIE COURANTE

Il fallait peut-être passer de l'auteur génial à l'auteur démystifié, voir effacé, pour pouvoir passer d'un public restreint à un public large et plus participatif.

L'acquéreur, analysé dans l'article de Poinot<sup>246</sup>, est une forme supplémentaire de participation dans le régime ambiguë dont on a parlé. Pour Buren ou Ad Reinhardt l'objet d'art est à démystifier autant que l'artiste. D'après l'exemple des deux la démarche n'en est pas moins promotionnelle de leurs noms ou signatures. Pas moins d'ailleurs que celle de Ben (fig. 120 à 123). Mais ce dont il s'agit c'est d'un mouvement vers l'apparente démocratisation. Des artistes conceptuels, pourtant très élitistes, comme L. Weiner, Kosuth ou Sol Lewitt ont souvent établi des certificats pour leurs œuvres qui permettaient à l'acquéreur de la refaire comme on interprète une partition de musique. Plusieurs situations ont été créées de partage de la responsabilité auctoriale, quoique les artistes n'aient jamais pu se résigner à ne pas être la signature principale, ne serait-ce que par des raisons commerciales et muséologiques.

Dans les mots de Buren il devient assez clair que ce genre de participation est toujours allé de pair avec le souci de banalisation: «Le rapport entre l'artiste et le spectateur ne devrait plus être un rapport de force entre l'être élu et le commun des mortels mais un rapport d'égal à égal; pour cela, l'artiste en tant que guide prophète, être exceptionnel,

---

<sup>245</sup> Foucault distingue nom propre et nom d'auteur au lieu de auteur et narrateur.

<sup>246</sup> Poinot, op. cit.

doit disparaître».<sup>247</sup> Il devient clair que l'on introduit des signes de la vie courante dans l'art comme condition d'identification de l'art à la vie.

Par ironie du destin de cette démocratisation, le public de l'art de ce siècle a du se spécialiser de plus en plus, et voir par là son nombre se restreindre de plus en plus, ou du moins, de ceux qui peuvent s'y revoir, la lire. Il serait légitime de se demander: devant l'ouverture manifeste à un éventail de plus en plus large de formes de continuité entre l'art et la vie courante, pourquoi l'art devient-il pendant ce siècle, apparemment, de moins en moins favorable à un fonctionnement miroirique, à une lecture par le «commun des mortels» dont parle Buren? Pourquoi le public en général résiste-t-il plus à un art qui s'éloigne peu de sa vie mais suffisamment pour être autre chose qu'à un art qui s'en éloigne nettement et s'auto célèbre dans son autonomie et exception?

Pour essayer de répondre à cette question, mais sans pouvoir beaucoup développer le sujet je dirais que: premièrement, les gens se revoient davantage dans ce qui leur parle de leur exception (réelle ou potentielle) que dans ce qui leur parle de leur banalité. Dans ce sens, les *Tableaux-miroirs* de Pistoletto nous déçoivent au moment où ils nous flattent: ils montrent la banalité, la contingence et nous y sommes; deuxièmement, ayant été désacralisé et déritualisé, l'art a perdu un prestige que pendant ce siècle il a essayé de reconquérir par la conceptualisation (le concept a pris la place de l'Idea) et par l'argent. Il n'offre plus la possibilité de vénération qu'on attend en général pouvoir lui prêter, et l'observateur n'admire pas quelque chose dont il se dit qu'il pourrait la faire lui-même, même si c'est une illusion. Quand «l'art assume la religion»<sup>248</sup> dans les mots de Pistoletto ce n'est pas que son art se donne les moyens de réellement le faire, mais c'est parce que, quelque part, ce remplacement est ressenti.

Le mépris du public pour ce qui est trop proche de lui, lui qui n'est pas artiste et qui se meut dans la vie courante, explique beaucoup de son incompréhension ou déception. Finalement la perte de relais symbolique et mythique pourrait dans certains cas répondre à ces questions. Il se peut que l'art se soit en quelque sorte appauvrie pour ressembler davantage à la vie alors que la vie n'était pas toujours aussi riche que ça et qu'il faudrait plutôt enrichir d'abord la vie en la faisant ressembler davantage à l'art. Cela ne pourrait

---

<sup>247</sup> Cité par Poinot, Ibid., p. 26.

<sup>248</sup> Ibid., p. 39.

pas signifier, en tout cas, pour l'état actuel des choses, l'effacement total du «cadre»; cet effacement se prête aux risques déjà signalés.

Nous pourrions revenir à Kaprow pour l'entendre parler d'un type particulier de cadre: «Performer intentionnellement la vie quotidienne crée inévitablement de curieux genres de prise de conscience. Le sujet de la vie est presque trop familier pour être saisi, et les cadres de la vie (si on peut les appeler ainsi), ne sont pas assez familiers. Porter son attention sur ce qui est familier et essayer de cerner ce qui est continu peut être un peu comme se frotter le ventre en se donnant des tapes sur la tête, et vice versa. Sans spectateurs et sans scène formellement désignée ou libre, le performer devient simultanément le représentant et le regardeur. Il, ou elle, a la tâche de *cadrer* la transaction de façon interne, en prêtant attention au mouvement.»<sup>249</sup>

Il s'agit donc d'un type entièrement privé de cadre, ce qui lui ôte son caractère de cadre au sens de convention ou de pacte social autour du nom de l'art.

Il est vrai aussi que le caractère privé de l'expérience miroirique relativise l'importance des données sociologiques. Si oui ou non beaucoup ou peu de gens se revoient dans l'art de ce siècle peut à la limite devenir aussi superflue que de savoir quel genre de public se revoit davantage dans quel type d'art. Les qualités miroiriques des œuvres fonctionnent pour chacun de ceux qui créent la disponibilité intérieure d'en avoir l'expérience et il y a une espèce de co-responsabilité dans tout ce qui arrive entre la production et la réception dans les deux sens à un moment et lieu donnés.

La banalité, les choses les plus courantes et même le néant sont les matériaux de l'art pour Kaprow et il l'avait déjà déclaré en 1958, dans un texte intitulé *L'héritage de Pollock*:

«(...) ces créateurs audacieux vont nous montrer, comme si c'était pour la première fois, le monde que nous avons toujours eu autour de nous et que nous avons ignoré, mais il vont découvrir des happenings et des événements entièrement inconnus, trouvés dans des poubelles, des classeurs de police, des couloirs d'hôtel, vues dans des vitrines de magasins et dans les rues, et éprouvés dans des rêves et des accidents horribles. Une odeur de fraises écrasées, la lettre d'un ami, une affiche pour vendre une marque de

---

<sup>249</sup> Kaprow, *Ibid.*, p. 222.

lessive; trois petits coups sur la porte d'entrée, une griffure, un soupir, ou une voix lisant sans fin, une vision saccadée aveuglante, un chapeau melon – tout deviendra matière première à ce nouvel art concret,(..) Tout de la vie leur sera ouvert. Ils découvriront à travers des choses ordinaires le sens de l'ordinaire. Ils ne tenteront pas de les rendre extraordinaires, mais ne feront que constater leur sens réels.»<sup>250</sup>

Ceci devient vrai, du moins en partie, pour beaucoup d'artistes «pauvres» entre autres, et c'est d'eux que parle Germano Celant quand il dit que «la banalité se hisse sur le char de l'art. L'insignifiant se met à exister, il s'impose même. La présence physique, le comportement tels qu'ils sont, tels qu'ils existent, c'est de l'art.»<sup>251</sup> L'introduction du banal dans l'art a pourtant connu d'autres vicissitudes: le *readymade* duchampien, par exemple, associait l'appropriation de l'objet tout à fait banal à une dépendance d'un public tout à fait élitiste qui devait comprendre les enjeux philosophiques associés à sa démarche. Ses manifestes d'indifférence esthétique visaient l'engagement et l'intervention, mais une sorte d'engagement aussi éloignée de la vie courante que le sont, normalement, les exercices philosophiques pour ceux qui les regardent du dehors du cercle des spécialistes. C'est cette distance que l'objet «banal» ou l'action «banale» de l'art créent au récepteur, exigeant de lui ou bien une initiation théorique, ou bien une naïveté participative.

## DES ORIGINES ET DES ORIGINAUX

Mais la mort de l'auteur n'a pas seulement concerné la figure du génie créateur et la banalisation, voir même l'insignifiance de l'auteur. Il y a eu envie d'en mépriser le caractère exceptionnel au profit du discours même, des modalités de l'énonciation: «Le langage connaît un sujet et non une personne, et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire tenir le langage, c'est à dire à l'épuiser»<sup>252</sup>; «l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère».<sup>253</sup> Le souci de rechercher la littérarité ou l'artisticité des œuvres s'est

---

<sup>250</sup> Ibid., p. 39.

<sup>251</sup> CELANT (Germano Celant, *Arte Povera*, Villeurbanne, Art Edition, 1989, p. 30.

<sup>252</sup> Roland Barthes, «La mort de l'auteur», *Le Bruissement de la Langue*, Paris, ed. du Seuil, 1984, p. 64

<sup>253</sup> Id.

payé du prix d'une «mort de l'auteur» que les avantages apportés par ce nouveau point de vue, (par «la représentation qui se donne elle même en spectacle avec l'élimination du sujet qui la fonde»<sup>254</sup>, ne saurait faire regretter.

Le deuxième aspect concerné par la mort de l'auteur est le mythe de l'origine que l'on a déjà introduit. Il n'y a pas «d'autre origine que le langage lui même, c'est à dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine».<sup>255</sup>

Il est aussi perturbant de ne jamais savoir où, quand ou comment ou si tout a eu un commencement, et nous même, que de ne jamais savoir où, quand, comment ou si tout va finir, et nous mêmes. Mais au lieu de s'angoisser, Barthes s'en réjouit quand il dit que «la littérature, (...) en refusant d'assigner au texte et au monde comme texte, un secret, c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la foi.»<sup>256</sup>

Dans la chaîne des reflets on ne trouve jamais ni le premier ni le dernier. L'idée ultime n'étant pas à dévoiler, c'est le parcours de beaucoup de siècles de l'Idea qui s'estompe. L'espace de l'écriture et du monde est un tissage ou un dessin dont on ne connaît pas les bords, l'issue: «l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer»<sup>257</sup>, autrement dit, il est labyrinthe et nous sommes toujours plus au moins myopes.

Il y a pour Barthes un lieu où la multiplicité se rassemble pour des moments; c'est le lecteur: «L'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination». Mais le lecteur est lui aussi impersonnel, sans histoire, sans psychologie. Il est moins un lecteur qu'un point de vue pour une lecture.

On a vu que l'œuvre de Pistoletto réclame un point de vue qui l'unifie dans sa lecture, malgré les propos affirmés pour les *Objets en moins*. C'est bien dans la destination que son unité est retrouvée; mais parce que, à l'origine (qui est l'auteur), il y a une demande de lecture unificatrice, de perspective. Les textes exposés par Pistoletto dans son exposition *33 ans dans le miroir* (1993) (fig. 106) sont des textes qui essaient

---

<sup>254</sup> Foucault, *Les Mots et les choses*, p. 39.

<sup>255</sup> Id.

<sup>256</sup> Ibid., p. 66

<sup>257</sup> Id.



d'expliquer le parcours de son œuvre dans son rapport au miroir et en sont un excellent exemple.

Des œuvres qui sont «libération» pour leur auteur peuvent ne pas beaucoup s'ouvrir au lecteur, son potentiel mobilisateur peut être limité du fait qu'il s'agit d'une «thérapie» individuelle. Par contre, le sujet de l'énonciation, dans chaque livre comme dans chaque objet plastique, peut avoir des résonances inattendues. Et en même temps que l'énonciation, par le tissage transindividuel qui la traverse, est capable de disséminer la lecture, la lecture de l'ensemble des sujets de l'énonciation signés par un même nom est capable de renvoyer à une unité de l'auteur. Les textes qui justifient les *Objets en moins* oublient ce deuxième aspect. Le sujet de l'énonciation de ces textes n'est pas, en fait, (et c'est normal), superposable à Michelangelo Pistoletto, né à Biella en 1933...

L'origine existe, l'auteur est une forme d'origine, ce qui ne veut pas dire l'Origine; il est «la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens»<sup>258</sup>, l'entropie. Il y a des origines; des points de départ. Pistoletto dit lui-même qu'il a vécu plusieurs générations de soi-même. Autrement le monde de citations et de reprises en cercle fermé de l'illusion désenchantée du post-modernisme, serait mortellement ennuyeux, chaotique et opaque.

Il y a aussi bien des originaux; des auras, au sens benjaminien. Leurs images, leurs doubles, ne sont des doubles que parce qu'ils doublent les originaux. Si les doubles sont des copies de copies, c'est un problème métaphysique que l'on peut pour le moins relativiser dans ce contexte de l'analyse de la production artistique, parce que dans la chaîne infinie des reflets, on ne saurait jamais trouver le tout premier sans cesser d'être humains et de vivre.

---

<sup>258</sup> Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur», p. 81.

## CHAPITRE VIII

### QUALITÉS RÉVÉLATRICES

#### PETITE HISTOIRE DU MIROIR

Quand la question du double n'est pas celle du réel et de l'image mais celle du vrai, de la connaissance ou de l'auto-connaissance, ce sont les qualités révélatrices des œuvres qui intéressent l'observateur; ce qu'elles lui disent de lui, ce qu'elles révèlent de son invisible, de ce qu'il méconnaît de lui. Si elles le miroitent elles le nourrissent de lui même, «car la réalité n'est saisissante que lorsque notre identité s'y perd».<sup>259</sup>

Le miroir a une longue histoire de double valeur de vérité et de tromperie. B. M. Bonnet en fournit les nuances et alternances: «Du miroir-mirage au miroir de révélation, du reflet illusoire au signe visionnaire, les effets optiques se déploient jusqu'à inverser leur sens. L'homme se regarde au miroir pour se voir mais le miroir où il se voit lui donne, au-delà des apparences, une connaissance énigmatique et transfigurée de lui même.»<sup>260</sup>

En parlant du miroir dans l'antiquité, elle signale cette qualité de révélation que sa qualité illusoire peut porter. Elle se réfère ensuite au miroir conseillé comme auxiliaire du connais toi-même: «non pas miroir passif de l'imitation mais miroir actif de la transformation. (...) Image trompeuse et vaine apparence, la ressemblance qu'offre le miroir attire et égare lorsqu' elle ne réverbère pas un reflet divin.»<sup>261</sup>

En poursuivant, la notion de miroir au Moyen Âge est intimement liée au motif chrétien de la ressemblance de l'homme à l'image divine.<sup>262</sup> «L'homme qui se voit au miroir de la Bible voit simultanément la splendeur de Dieu et sa propre misère. (...) Ce miroir là ne flatte pas, il dit la vérité et celui qui s'y regarde déjà se transforme (...). Miroir de révélation et miroir d'introspection se conjuguent en un miroir de sagesse.»<sup>263</sup> Dans les légendes et dans la littérature, le principe de l'*Alcibiade* fait toujours écho: «Le miroir

---

<sup>259</sup> Baudrillard, op. cit., p. 89.

<sup>260</sup> Bonnet, op. cit. p. 117.

<sup>261</sup> Ibid., p. 118.

<sup>262</sup> Voir aussi, pour plus de détail autour de ce thème l'article «Miroir» dans le *Dictionnaire de Spiritualité*, cf. note n.° 39.

<sup>263</sup> Ibid., p. 121.

est ce point de jonction où le visage saisit son visage invisible dans la Réversibilité du regard de l'amour.»<sup>264</sup>

Mais les effets trompeurs de l'illusion optique ne sont pas moins manifestes. Dans le miroir plat, il y a déjà un écart, une illusion que d'autres types de miroir ne feront qu'accentuer. On doit à Baltrusaitis une description exhaustive et illustrée de tous les enjeux symboliques, pratiques, civilisationnels, anthropologiques des dispositifs miroiriques ingénieux et des traités de catoptrique<sup>265</sup>.

Avec la Renaissance d'autres enjeux, plus laïques, sont impliqués; des idéaux de clarté et de sociabilité font du miroir moral un miroir mondain. Comme l'explique Bonnet, «l'idéal de l'honnêteté repose sur l'imitation et la ressemblance».<sup>266</sup> «Devant son reflet, le courtisan considère une forme socialisée de son moi»<sup>267</sup>, la dissimulation et l'angoisse d'être mal perçu obsèdent les hommes de l'Ancien régime. Devenu symbole de la Sagesse, de la Prudence et de la Vérité (allégories codifiées par César Ripa en 1593), de l'Intellect (chez Zucchari) et de la Philosophie, le miroir peut être pris pour son rôle éducateur. Il devient légitime d'extérioriser un reflet intérieur et de retoucher son image.

Vient ensuite, au 17<sup>ème</sup> siècle, l'apologie du paraître, la dissimulation pour le contrôle de l'image de soi. Affaire de «rendre réelle l'image que les autres attendent.»<sup>268</sup> L'imitation des bons modèles ne saurait pas nuire à la spontanéité. En même temps le miroir permet le dialogue de soi à soi, de l'introspection. «Ainsi s'établit une sorte d'osmose entre l'image du groupe social et celle de l'individu, de mise en miroir de l'un et de l'autre: l'honnête homme est le double du groupe et le groupe est le double de l'honnête homme.»<sup>269</sup>

D'autres aspects sont analysés: l'art du portrait peint et littéraire, l'utopie de transparence liée au miroir et son revers par la fabrication de masques; l'identité individuelle et collective dans ce cabinet de glaces immense qu'est l'espace social.

---

<sup>264</sup> Ibid., p. 133.

<sup>265</sup> Baltrusaitis, *Essai sur une légende scientifique. Le miroir*.

<sup>266</sup> Ibid., p. 141.

<sup>267</sup> Ibid., p. 145.

<sup>268</sup> Ibid., p. 148.

<sup>269</sup> Ibid., p. 153.

Cet aperçu historique du miroir en tant que miroir seulement, a une utilité dans la pensée sur l'art apparemment facile à dévisager: d'abord, miroir et peinture ont toujours été liés par leur caractère commun de refléter le monde. Ensuite, les miroirs de la peinture sont nombreux<sup>270</sup>, mais plus important que leur nombre est leur utilisation à des fins d'auto-réflexivité dans la peinture. La peinture (et pendant notre siècle d'autres genres et non-genres artistiques), s'est souvent pensée elle-même, appuyée sur la figure du miroir, qui devient son emblème.<sup>271</sup> L'art, comme le miroir ont un caractère paradoxal enregistré par Alberti: «Redresseur de torts, instrument de vérification objective, le miroir est aussi le modèle mythique du plaisir premier que donne la peinture, plaisir d'illusion qui est à la fois le propre du miroir (attribut alors de Vanité) et le plus ancien reproche porté contre les séductions trompeuses de la peinture.»<sup>272</sup>

En plus de ces superpositions, l'art est surtout cet espace à la fois d'intimité et de sociabilité où nous nous regardons et sommes regardés. Il faut le dire de Pistoletto comme de l'art en général. La particularité et le privilège de Pistoletto c'est de l'avoir dit en toutes lettres.

Le travail de Didi Huberman sur «ce que nous voyons dans ce qui nous regarde»<sup>273</sup> a une importance particulière pour l'idée que j'essaie de tisser autour des qualités miroiriques des œuvres de Pistoletto, comme de tout œuvre en général. Ayant pris pour objet d'analyse critique une œuvre d'art du minimalisme, parmi les plus épurées (un cube noir de Tony Smith), Didi Huberman démontre à quel point son apparente inexpressivité est illusoire et à quel point cet œuvre se constitue en symptôme d'une latence, en travail de mémoire, en intensité d'expérience projective pour celui qui regarde: «L'inexpressif cube, avec son rejet conséquent de tout 'expressionnisme' esthétique se plombera finalement de quelque chose qui appelle un gisement de sens,

---

<sup>270</sup> Cf. Daniel Arasse, «Les miroirs de la peinture», *L'Ambition de Vermeer*, Paris, ed. A. Bira, 1993. On trouverait aussi de très nombreux exemples d'utilisation de miroirs réels dans l'art contemporain.

<sup>271</sup> Ibid., surtout p. 72.

<sup>272</sup> Ibid., p. 68.

<sup>273</sup> Huberman, op. cit.

des jeux de langage, des feux d'images, des affects, des intensités, presque des corps, presque des visages. Bref, un anthropomorphisme à l'œuvre».<sup>274</sup>

Cette démonstration, de par le caractère extrême de l'exemple choisi, appuie mon idée d'un fonctionnement miroirique potentiel de n'importe quelle œuvre, pourvu qu'il y ait un regard qui l'actualise. Par l'inclusion du miroir littéral et métaphorique dans son œuvre, Pistoletto le rend très explicite. Mais il n'est pas difficile de le dire de n'importe quelle œuvre: l'art reflète le monde, celui qui le regarde y compris. «Une certaine danse est partout, même dans un cube.»<sup>275</sup>

Pour envisager ce continuum anthropomorphique et mnésique qui nous attache à ce que nous regardons, Huberman utilise des images qui ne sont pas à éloigner de l'idée d'expérience initiatique au sens où l'on a voulu l'utiliser: «Les œuvres nous regardent depuis un lieu susceptible de porter notre voir à un retour sur les conditions fondatrices de sa propre phénoménologie».<sup>276</sup> Il se réfère à la mémoire comme fouille archéologique où le lieu d'émergence, (le terrain de l'archéologue), est important, et à ce travail de fouille comme un choc dialectique, un effet de connaissance, de transformation.<sup>277</sup> Il parle même d'un «réveil» où l'histoire doit pouvoir figurer et penser toute mythologie, en les dépassant; d'un enjeux d'originalité non régressive mais créative.<sup>278</sup>

Tout ceci va dans le sens d'un travail de la mémoire qui ne se limite pas à retrouver un point nodal et original dans le retour du refoulé mais à refaire un chemin de retour empruntant de nouvelles voies.

Il mène cette remontée de la mémoire assez loin: jusqu'à l'endroit principal de l'archétype qu'est la géométrie. Il ne le dit pas de la même façon dont la pensée classique ancienne parlerait de nombre ou de géométrie pour parler de l'essence des choses<sup>279</sup>. Il en parle, références psychanalytiques à l'appui, pour pointer ce vide qui habite les volumes et nous regarde comme la mort de dedans un tombeau, ou la

---

<sup>274</sup> Huberman, op. cit., p. 87.

<sup>275</sup> Ibid., p. 85.

<sup>276</sup> Ibid., p. 125.

<sup>277</sup> Ibid., pp. 131-134.

<sup>278</sup> Ibid., pp. 144-148.

<sup>279</sup> Pour une approche actuelle qui s'inscrit dans cette tradition, cf. Charles Bouleau, *Charpentier. Géométrie secrète des peintres*, Paris, ed. du Seuil, 1973.

mer/mère. Peu importe. «Nous portons en nous la géométrie de nos scissions»<sup>280</sup>; il y a «une efficacité fantasmatique de la pure géométrie»<sup>281</sup> et «on s'est bien souvent trompé sur le statut de la géométrie (...) car nous portons l'espace à même la chair.»<sup>282</sup>

Ces notions me permettent de rappeler encore une fausse question du débat sur l'art et la vie: c'est la question du formalisme.

## LE FORMALISME

Le formalisme a toujours été identifié au travail de l'art pour l'art. Les artistes sont accusés de formalisme quand ils semblent rechercher le pur rapport des formes, des couleurs ou les purs effets visuels quelconques. Les critiques comme Greenberg sont accusés de formalisme quand le regard porté sur les choses est celui de la seule recherche de la spécificité et qualités du medium et du travail effectué sur lui. Cette étude de Huberman aide peut-être à rendre évident que ce regard ne mène pas loin: il s'enferme dans la tautologie descriptive. Et que d'autre part, le travail formaliste au sens où ce regard cherche à le lire, n'existe pas. Plusieurs expressions de Huberman peuvent l'illustrer: «l'inquiétante étrangeté des formes pures»<sup>283</sup>, «l'ouverture de l'art à la vie par la définition des formes»<sup>284</sup>; «le caractère métapsychologique, historique et anthropologique du travail formel en tant que tel».<sup>285</sup> La forme a toujours une intériorité ou une invisibilité. De même pour les volumes dits «spécifiques» de Donald Judd ou de Robert Morris, voulus sans latences, sans symptômes et donc tautologiques.

Kaprow a bien compris que c'est le regard porté sur les choses qui les fait «formalistes»: «On pourrait prétendre que chaque fois que l'on emploie un outil formel (une grille, par exemple), pour regarder le monde, tout ce que l'on regarde sera formel (cela sera toujours vu à travers une grille). Réciproquement, pour l'anti-formaliste ou l'informel qui voit à travers ses valeurs, tout semblera anti-formaliste ou informel.»<sup>286</sup> Il a compris

---

<sup>280</sup> Ibid., p. 195.

<sup>281</sup> Ibid., p. 88.

<sup>282</sup> Ibid., p. 194.

<sup>283</sup> Ibid., p. 82.

<sup>284</sup> Ibid., p. 171.

<sup>285</sup> Ibid., p. 168.

<sup>286</sup> Kaprow, op. cit., p. 194.

aussi le sens trompeur de la dichotomie formel/informel du *côté* de la création: l'ordre apparente d'un Mondrian peut être plus vertigineux que la régularité rythmique du désordre apparent d'un Pollock.<sup>287</sup>

Il a encore entrevu la qualité tautologique des démarches intentionnellement formalistes: «Le formalisme, après tout, pose en principe un univers autosuffisant, clos de l'art et/ou de l'esprit. Il dit en effet que le stade esthétique est fait de ses propres résonances et il n'a besoin que de lui même. Il ne parle à personne, si ce n'est à lui même; il ne vient de nulle part, si ce n'est de lui même; et il ne mène qu'à la perpétuation de sa propre essence.»<sup>288</sup>

La question de l'auto-réflexivité formaliste entraîne celle du contenu. Sont dites formalistes les œuvres qui prétendent s'en affranchir. L'opposition semble toutefois insensée. La question est aussi mal posée pour l'opposition entre contenu et *medium*, transparence du signe, opacité du signe, comme pour l'opposition forme / contenu ou expressionnisme / inexpressionnisme. Les deux peuvent toujours exister dans le regard qui cherche à les lire. Pour citer Danto, dans les œuvres référentielles, «il y aura toujours un résidu matériel incapable de se muer en pur contenu».<sup>289</sup> De la même façon il y aura toujours dans les œuvres dites formalistes un résidu référentiel. Thévoz se réfère à Lacan pour exprimer cette condition d'inertie du signifiant qui court-circuite le labyrinthe où nous déplaçons sans arrêt les sens de la vie: «Lacan fait observer que dans l'expression délirante, la signification peut cesser de renvoyer à une autre signification et déroger ainsi au principe de transitivité du langage en général; la signification ne renvoie plus qu'irréductiblement à elle-même, comme si le signifiant faisait poids et affectait d'une force d'inertie particulière: c'est une sorte de plomb dans le filet, dans le réseau du discours.»<sup>290</sup>

Pour Huberman, la mauvaise alternative à la tautologie, mais aussi la plus courante, est la croyance. Au lieu de se dire «ceci est ceci» on se dit «ceci est ce que je crois être». L'une et l'autre se placent sur le paradigme du refoulement. Pour dépasser ce double

---

<sup>287</sup> Ibid., pp. 192, 193.

<sup>288</sup> Ibid., p. 196.

<sup>289</sup> Danto, *La transfiguration du banal*, p. 252.

<sup>290</sup> Thévoz, op. cit., p. 117.

piège il faut envisager ce qui nous regarde dans ce que nous voyons.<sup>291</sup> «Les deux pensées ignorent que donner à voir est toujours inquiéter, et que voir est toujours inquiétation (sic) d'un sujet, et que c'est l'entre-deux qui devait nous intéresser; il faut avoir un regard qui n'impose ni le trop plein de sens (que glorifie la croyance), ni l'absence cynique de sens (que glorifie la tautologie).»<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> Huberman, p. 148.

<sup>292</sup> Ibid., pp. 51, 52.



## CHAPITRE IX

### DES QUALITÉS AUTO-RÉFLÉXIVES AUX QUALITÉS RÉVÉLATRICES

La réflexion sur la tautologie est parmi celles que je voulais prolonger, car il me semble nécessaire de distinguer différents sens, modalités et intensités de l'intention autoréflexive, dont la tautologie serait la plus forte. La deuxième serait l'auto-référentialité et la plus souple ou ouverte des trois, la métaphore «l'art est miroir».

La première modalité aura donc été justement celle de la lecture greenberguienne du modernisme: l'abstraction est la formule privilégiée de l'autonomie du signe, de son autosuffisance expressive et formelle. La lecture formaliste est forcément liée à la tautologie. Plus tard, par un tour de face qui peut sembler nous confondre, à première vue, l'art conceptuel des années 70 affirme la nature tautologique de l'art à travers le refus de la démarche formaliste: elle se veut fondée sur le langage et le principe de l'Idée dont la concrétisation n'est même pas indispensable.

«Être un artiste aujourd'hui signifie s'interroger sur l'entité art.»<sup>293</sup> Pour Greenberg il l'était aussi. Mais l'auto-réflexivité discursive de l'art conceptuel est une critique de l'auto-réflexivité formelle et visuelle de Greenberg et M. Fried. Pour l'art conceptuel il s'agit de dématérialiser l'art, échapper à la condition d'objets et de «résoudre au plus juste la belle équation l'art = pensée».<sup>294</sup> Il rejoint par là, à son insu, et malgré son positivisme logique, des soucis d'immatérialité qui font encore penser à l'histoire de l'Idée, au privilège de l'Idée au-delà de la forme. Et s'il est vrai que la référentialité nous rapporte à la transcendance, au bout d'une séquence logique, à l'Idée, justement, il est aussi vrai que le souci tautologique d'artistes comme Kosuth ou Ad Reinhardt n'a pas suffi, il ne pourrait jamais suffire à l'évacuer. Une lecture peut toujours la rétablir.

Le langage est le matériau principal (et ne discutons même pas de L'esthétisation formelle manifeste des expositions de Kosuth, par exemple), et il est utilisé dans un but principal: celui de penser l'art lui-même et des concepts qui gravitent autour d'elle.

---

<sup>293</sup> Kosuth, «L'art après la philosophie», *Art conceptuel, une perspective* (catalogue), Paris, ed. de L'ARC, p. 238.

<sup>294</sup> Susanne Pagé, préface à *Dans l'art conceptuel, une perspective*.

«Être un artiste aujourd'hui signifie s'interroger sur l'entité art.»<sup>295</sup> S'il essaie donc de se dire ou se représenter soi-même on pourrait être tentés de considérer cet art tautologique. Kosuth s'acharne à proclamer la nature tautologique de l'art: l'art est la définition de l'art». Il est impossible de penser sa nature, on ne peut que penser sa fonction. Et sa fonction est celle de penser sur l'art. Ad Reinhardt dit la même chose avec une redondance hautaine: «La seule chose à dire à propos de l'art est qu'il est unique. L'art est art en tant qu'art et toute autre chose est une autre chose. L'art en tant qu'art n'est rien d'autre que l'art. L'art n'est pas ce qui n'est pas art.»<sup>296</sup>

Pour Kosuth, la création où la critique formalistes n'élucident pas sur ce qui est l'art, et cette élucidation est le seul intérêt de l'art; en dehors d'elle il y a le monde, «l'espace infini de la condition humaine»<sup>297</sup> empirique et synthétiquement vérifiable, qui ne concerne pas le caractère analytique de l'art: «ce que l'art a en commun avec la logique et les mathématiques, c'est qu'il est une tautologie, l'idée de l'art (l'œuvre) et l'art sont une même chose et peuvent être compris en tant qu'art sans que l'on ait à l'art à sortir, pour une 'vérification', du contexte artistique».<sup>298</sup> Pour lui, l'art n'aura pas d'utilité et il n'assumera pas de position philosophique: «La seule revendication de l'art est l'art.»

Mais le langage, comme les déclarations philosophiques d'intentions non philosophiques et comme les objets purement géométriques, sont toujours perméables à ce qu'ils ne s'attendent pas à pouvoir résonner.

La tautologie est apparemment assimilable à des systèmes clos qui s'auto-fagocitent dans le renvoi répétitif du même au même. Comme dans la reproduction sans différenciation dont on a eu l'occasion de parler. La vie, qui est échange au niveau le plus élémentaire de la cellule, ne saurait exister dans ce système. Mais la tautologie, que je placerais au premier rang des formes d'auto-réflexivité, même en étant la forme la plus achevée, est toujours perméable à des lectures qui peuvent la briser, et trouver par exemple dans le revers de ce qui est dit ce qui est dénié, dans un propos rationnel, une motivation inconsciente, dans une forme une latence, et à côté d'une fonction déclarée

---

<sup>295</sup> Kosuth, op. cit., p. 238.

<sup>296</sup> Ad Reinhardt, 1963, cité par Poinot, Ligeia.

<sup>297</sup> Kosuth, op. cit., p. 240.

<sup>298</sup> Ibid., p. 239.

une autre insoupçonnée. «L'œuvre est toujours à propos de quelque chose, ne serait-ce qu'à propos de soi-même.»<sup>299</sup>

Une forme un peu moins fermée de l'auto-réflexivité est l'auto-référentialité: au lieu de dire l'art est l'art, on se dit qu'il est intéressant de penser l'art dans l'art. Et les exemples ne manquent pas dans l'art de ce siècle, non pas seulement dans l'art conceptuel daté mais beaucoup au-delà, d'œuvres dont l'enjeu est la réflexion sur les circuits et le marché de l'art, sur les artistes eux-mêmes, leurs statuts, procédures, génialités et présomptions, sur la qualité sémiotique des objets et des idées, sur les fonctions sociales de l'art, sur l'histoire de l'art, et ainsi de suite.

L'histoire de l'auto-référentialité (appelée parfois, pour la peinture, son stade du miroir), est naturellement beaucoup plus âgée que ce siècle. La figure de la mise en abîme est un procédé rhétorique privilégié par cette démarche comme figuration d'un pli à l'infini. Il suffirait de regarder l'immensité biographique d'études consacrées aux *Las Meninas* de Vélasquez, pour avoir un seul exemple classique de la fascination portée à cette figure rhétorique. Métaphore possible de l'art, le miroir utilisé dans l'art apparaît comme une mise en abîme dont il incarne une configuration particulièrement intense dans les dispositifs de réflexion à l'infini (miroir reflétant un autre miroir). Le miroir utilisé ou représenté dans l'art est ce que l'on pourrait appeler, empruntant le concept à Foucault, un espace hétérotopique.<sup>300</sup>

Dans son article à ce sujet, Foucault parle du miroir comme exemple de ce qu'il désigne par les «hétérotopies» – ces espaces où se superposent le virtuel et le réel, devenus à la fois lieu et représentation effectifs qui sont en même temps espace et chose illusoires. Les hétérotopies, qu'il différencie des utopies, lui semblent être une constante dans toutes les cultures du monde et il s'applique à les catégoriser. Dans l'art, espace déjà hétérotopique par excellence et auquel, curieusement, Foucault ne fait pas de référence généralisée (il ne parle que des musées comme lieux d'accumulation temporelle, mais pas de n'importe quel espace de présentation éphémère d'un objet ou événement artistiques), le miroir verrait s'accroître énormément son caractère hétérotopique.

---

<sup>299</sup> Danto, *La Transfiguration du banal*, p. 101.

<sup>300</sup> Foucault, «Des espaces autres», *Dits et Ecrits*.

Je dirais alors que la mise en abîme et toutes les formes d'auto-référentialité sont naturelles à l'hétérotopie et que celle-ci les arrache à la réclusion d'une tautologie prise au sens plus fermé et péjoratif du mot. Est-il d'ailleurs possible de ne pas être mis en abîme? Est-il possible de se soustraire au système dans lequel on œuvre? Est-il possible de ne pas se prononcer sur l'art quand on le fait? Et finalement, est-il possible de ne pas se dire soi-même...

Quand Danto plaide pour l'affranchissement de l'art des deux mouvements qui l'assujettissent (l'art éphémère et l'art comme forme aliénée de la philosophie)<sup>301</sup>, il dit qu'il faut rompre les liens entre l'art et la philosophie qui ont donné naissance au modèle selon lequel l'art trouve sa fin dans sa propre conscience de soi philosophique.<sup>302</sup> C'est à partir de là que Danto va dépasser le paradigme strictement hégélien qu'il est pourtant loin de mépriser, et affirmer que l'on est dans une période post-historique qui rendra l'art «à des finalités plus humaines».<sup>303</sup>

La question de la finalité de l'art qui va nous occuper plus loin, est introduite, elle aussi, au cœur de la définition de sa nature des *La Transfiguration du Banal*, pour l'affranchir d'une condition philosophique congénère de sa fin. Je dirais que ce que l'on a vérifié après toutes les fins que l'on a déjà connues, c'est qu'il y a de nouvelles origines après chaque fin; et que la conscience de soi, tout en étant aspiration légitime, est un moment dont une structure ne peut pas se passer quand il y a un sens à la poursuivre. Sans qu'il ne lui soit pour autant impossible de réintégrer de nouvelles configurations. L'auto-référentialité peut donc fermer une boucle mais pas une spirale.

Par ailleurs, la coïncidence de l'art et de la philosophie à un moment donné de l'histoire de l'art est liée à l'assimilation des idées aux structures et signes linguistiques, souvent à l'investigation du nom des choses. Peut-être que les noms n'y sont pas des imitations comme des images (*Cratyle*), ils sont des choses, ils sont partie constitutive de l'art qui se pense lui-même, comme si la conscience de soi passait par la compréhension de son nom.

---

<sup>301</sup> Danto, *L'assujettissement philosophique de l'œuvre d'art*, Paris, ed. du Seuil, 1993.

<sup>302</sup> Ibid., préface.

<sup>303</sup> Id.

L'idée d'un pouvoir générateur et original du nom et de la nomination, traverse toutes les anciennes traditions, attribuant aux mots en tant que symboles, l'équivalence de ce qu'ils désignent ou créent. Cette valeur d'équivalence renvoie à une qualité auto-réflexive du signe, très éloignée de la conception saussurienne de son caractère arbitraire. Elle ne serait pas à éloigner, dans son mouvement interne, de la tentative de faire des œuvres en arts plastiques qui utilisent comme alphabet ce à quoi elles se réfèrent, c'est à dire, à rien d'autre qu'à elles mêmes, à leur propre constitution. De la même façon que la poésie a recherché la poéticité ou la littérature la littérarité. Ceci pourrait éclairer d'une lumière différente, les expériences normalement classifiés de formalistes, qui auraient sans doute cherché, comme la peinture moderniste, à manifester ce pouvoir inaugurale de leur propre langage, et à instituer, avec l'affirmation de son existence matérielle/formelle, leur existence tout court; leur auto-référentialité serait plutôt envisageable comme auto connaissance que comme tautologie.

Dans le souci linguistique et rationalisant de l'art conceptuel il n'y aurait pas non plus suffisamment de tautologie que ses théoriciens le voulaient. Les mots et les noms des choses font les choses. L'intérêt à les comprendre est manifeste quoique que ces artistes le justifient autrement. En même temps les signes (les mots), ont toujours une matérialité et une transparence. Ils sont graphiques, visuels, sonores...Mais ils font des renvois. Et pour citer Damish: «Un langage ne parlerait-il que de lui même, qu'il aurait encore beaucoup à dire.»<sup>304</sup>

La troisième forme d'auto-réflexivité et la plus souple est la métaphore «l'art est miroir». Dans cette métaphore il y a l'histoire du miroir dans la peinture et dans l'art en général, les mythes et allégories qu'il a pu supporter ou illustrer, l'histoire de la peinture dans la peinture et de l'art dans l'art en général, l'histoire du propos mimétique dans l'art et l'histoire de sa subversion. Mais surtout par cette métaphore, on déclare l'auto-réflexivité de l'art en ouvrant les voies du récepteur. Un miroir n'est intéressant que quand on le regarde ou parce qu'on le regarde. On pourrait dire aussi qu'une définition de l'art n'est intéressante que quand on veut la connaître. Mais ce qui fait la différence de cette troisième forme d'auto-réflexivité, par rapport aux deux autres «l'art est l'art» et

---

<sup>304</sup> Damish, op. cit., p. 457.

«l'art doit penser ou pense sur l'art»), c'est que l'intérêt que l'on porte à l'art ou aux œuvres d'art ne concerne pas seulement un objet mais aussi le sujet, celui qui s'intéresse.

Si l'œuvre est miroir elle me réfléchit en même temps que le monde (et que l'art, éventuellement), ou moi dans le monde, ou le monde avec moi dedans. Elle me fait voir comment je vois ce que je vois en plus de ce que je vois. Et je veux bien admettre que l'œuvre de Pistoletto est emblématique de cette forme souple, ouverte et enrichissante d'auto-réflexivité.

C'est encore Danto qui me fournit des réflexions qui illustrent cette idée. En parlant du poids que prend le lecteur dans ce qui est écrit il veut bien que les textes philosophiques nous révèlent «ce que nous sommes en vertu de notre lecture», mais réellement, alors que la littérature le fait métaphoriquement.<sup>305</sup> En même temps la littérature (et je pense pouvoir le généraliser à toute forme d'art), peut être considérée «comme une espèce de miroir (...), non seulement au sens où le miroir renvoie une réalité extérieure, mais au sens où il me révèle à moi-même, cela valant pour chaque moi qui y jette un regard (...). Chaque œuvre littéraire nous révèle un aspect de nous même dont nous ne saurions pas que c'est le nôtre si nous ne disposons pas de ce miroir (...). Elle est un miroir moins parce qu'elle renvoie passivement une image, que parce qu'elle transforme la conscience de soi du lecteur (...). Prise en ce sens, la littérature est transfigurative, et cela d'une manière qui court-circuite la distinction entre fiction et vérité.»<sup>306</sup>

Ce court-circuit est assez proche du point de vue à partir duquel je veux démontrer que l'art et la vie ne sont pas à distinguer en dehors du renvoi, des qualités révélatrices, et des qualités miroiriques en général. L'œuvre peut être «cadrée» et l'espace de l'art bien signalé, sa lecture ne se fait pas moins dans un espace qui est commun à la fiction et à la vérité. Danto l'avait dit autrement dans *La transfiguration du banal*: «Les plus grandes métaphores artistiques sont sans doute celles grâce auxquelles on s'identifie aux attributs des caractères représentés, de sorte qu'on voit sa vie selon les modalités de la vie représenté»<sup>307</sup>, par l'expérience de l'identification (...). Les œuvres, comme les miroirs,

---

<sup>305</sup> Danto, *L'assujettissement philosophique de l'œuvre d'art*, p. 204.

<sup>306</sup> Ibid., p. 197.

<sup>307</sup> Ibid.p. 271

sont des instruments d'auto-révélation.»; «c'est à propos de nous que l'œuvre est, en fin de compte....».<sup>308</sup>

Par contre, quoi qu'il reconnaisse la possibilité d'une révélation à «chaque moi qui y jette un regard», il exprime des réserves à l'égard de la notion d'une interprétation infiniment ouverte. Et il semble, à première vue contredire ce qu'on vient de présenter de ses réflexions quand on le voit réagir à «la théorie critique moderne (qui) semble souscrire à une théorie de l'interprétation infinie, presque comme si l'œuvre était finalement une sorte de miroir dans lequel chacun de nous voit quelque chose de différent (soi-même), de sorte que la question de savoir quelle est l'image réfléchie correcte est dépourvue de sens».<sup>309</sup>

Les restrictions que Danto veut porter à l'expérience individuelle devant l'œuvre sont de deux ordres et elles ne sont pas moindres: la première est l'intention de l'artiste: «l'interprétation correcte de l'objet-comme-œuvre-d'art est celle qui coïncide au plus près avec l'interprétation de l'artiste lui-même».<sup>310</sup> La deuxième est le contexte historique: «Les interprétations possibles sont limitées par la situation de l'artiste dans le monde, par l'époque et l'endroit auxquels il a vécu, par le genre d'expériences qu'il a pu faire.» Pour lui, l'interprétation est constitutive de l'œuvre et «il existe une vérité interprétative et une stabilité de l'œuvre qui ne sont pas relatives du tout».<sup>311</sup>

---

<sup>308</sup> Ibid. p. 271.

<sup>309</sup> Danto, *L'assujettissement philosophique de l'œuvre d'art*, p. 69.

<sup>310</sup> Id.

<sup>311</sup> Ibid., p. 70.

## CHAPITRE X

### INTENTIONS INEXPRESSIVE ET UTILITAIRE

Essayons d'examiner dans quelle mesure l'attribution à l'art, d'une finalité utilitaire explicite, le met davantage du côté de la vie, ou pas.

Rappelons ici «les finalités humaines» de l'art post-historique pour Danto. Dans la préface de *L'assujettissement philosophique de l'œuvre d'art*, l'auteur dit que «l'art pourra de nouveau satisfaire les besoins fondamentaux auxquels il a répondu à toute époque».

Les réserves à l'interprétation infinie sont à rajouter de cette finalité ou vocation sociale de l'art. La finalité dont il parle est imprégnée d'intentions d'artistes et de vérité historique mais aussi de valeurs de désenchantement résigné qui ne vont pas nous occuper ici. Ce qui m'intéresse, néanmoins est l'idée de finalité utilitaire de l'art en tant qu'élément communément admis de liaison de l'art à la vie.

Cet aspect concerne l'œuvre de Pistoletto aussi bien que les aspects duels que j'essaie de dépasser dans la discussion sur l'art et la vie. Il s'agit dans cette discussion de l'assimilation de l'opposition expressionnisme / inexpressionnisme aux oppositions subjectivité/objectivité ou expression du sujet/engagement social.

Les références au travail de Didi Huberman et aux *Objets en moins* de Pistoletto (à la fois, les plus conceptuels et les plus expressionnistes de ses travaux puisque qu'ils sont à la fois entourés d'une justification logique et nés de pures impulsions individuelles capricieuses), nous ont déjà permis de dépasser les deux premières dichotomies – une lecture peut toujours percevoir une démarche voulue inexpressionniste d'un regard qui est loin de l'être à son tour; de la même manière qu'un signe voulu transparent, illusionniste, peut être lu dans sa propre matérialité. On peut entendre Pistoletto dire que ses travaux «admettent dans leur propre existence les histoires privées de chaque individu. Ils peuvent même accepter les dépositions réticentes, les entorses à la vérité,



les faux témoignages, à l'instar de Galilé qui pouvait se permettre d'abjurer».<sup>312</sup> Beaucoup d'espace est apparemment laissé au récepteur.

Pistoletto a voulu se détacher de l'expressionnisme, autant que du minimalisme et du conceptualisme. Par rapport au premier il exprime surtout une réaction épidermique à l'emprisonnement des figures angoissées dans les cubes et cages de Bacon. Par rapport au minimalisme il méprise ses procédés aseptiques froids et technologiques, tout en déclarant un goût pour des formes simples mais pas élémentaires. En ce qui concerne l'art conceptuel, il en rejette le pur exercice logique et distancié de la vie. Le début de son activité dans les années 50 est un moment auquel il revient souvent dans l'explication de son travail pour l'encadrer dans un ensemble de réactions à d'autres démarches et artistes et à chaque fois pour des raisons différentes; Pollock, Bacon, Burri, Beuys, Klein, Fontana, Duchamp, Mondrian, Warhol, etc.

Parmi les éléments divers de cette réaction il y a l'étonnement devant la façon américaine de couper, ignorer, ne pas avoir d'histoire de l'art. Pour un italien, imprégné d'histoire et d'histoire de l'art jusqu'à la moindre particule de son être, il serait impossible d'agir dans son ignorance. Il y a une forte demande, de la part de Pistoletto, d'une lecture des œuvres aussi bien que d'une création, qui se fassent d'un regard simultané en avant et en arrière. La figure de la flèche dans son œuvre n'est qu'une des configurations de l'expérience de voir dans le miroir ce qui est derrière et devant nous.

## LE PROJET ART ET LE SOUCI D'INTERVENTION

Dans la présentation publique de son *Projet Art* à Pistoia (22 octobre 1994) (fig. 117 à 119), cette dimension historique revient dans ses mots parce qu'elle est le fond sur lequel se dessine le «besoin d'aller à la rencontre de l'autre».

Pour pouvoir arriver à la question de l'engagement comme formule de superposition de l'art et de la vie, à travers Pistoletto, regardons d'abord de quoi il s'agit dans ce *Projet Art* et comment il achève un parcours dans son œuvre depuis les *Tableaux-miroirs*. Bruno Corà explicite dans un texte intégré dans un catalogue de 1995<sup>313</sup>, la progression

---

<sup>312</sup> *Mots*, p. 155.

<sup>313</sup> Pistoletto, op. cit., 1995.

vers la rencontre de l'Autre dans l'œuvre de Pistoletto depuis les tableaux-miroirs/ portes à l'actualité. De ses «portes» (des tableaux-miroirs mais aussi des portes du Palazzo Fabroni sur lesquelles Pistoletto a inscrit des mots), il pointe l'espace double, leur deux faces, leurs différents territoires, et cet aspect de passage qui fait la communication et la rencontre de l'autre. Le Zoo et le théâtre de Pistoletto ont été autant de manières de cette rencontre.<sup>314</sup> En même temps l'identification de la porte au miroir et du miroir à la genèse et à la mémoire est mise en évidence pour encercler dans un même ensemble, mémoire et réflexivité, histoire et auto-connaissance.

Dans un deuxième texte du même catalogue<sup>315</sup>, l'analyse de l'aspect temporel devient plus explicite: sont évoqués la présence du temps présent et contingent en plus du passé et du futur dans les *Tableaux-miroirs*, et du temps tout court. Et rappelons que Pistoletto travaille beaucoup avec la durée, le temps et l'idée de temps. D'autre part Bruno Corà souligne la rencontre de la subjectivité et de l'objectivité dans le miroir – à côté ou autour de celui qui se regarde, avec ou sans lui, le miroir réfléchit un lieu historique, un présent, une objectivité, une lucidité. L'autre est appelé à un dialogue dans le temps: le temps d'aller d'une exposition à une autre, *Signe art* (fig. 114, 115), nom de trois expositions simultanées dans trois villes), le temps de voir les douze expositions d'un ensemble pendant douze mois *Les chambres* (fig. 76), le temps de voir une exposition se faire (à Grenoble (fig. 103) ou à Turin...), le temps de la *Tortue heureuse*, 1992 (fig. 113), le temps de l'*Année Blanche* (fig. 107 à 112), miroir de tous les événements de 1989, etc.

L'autre est la condition d'une prise de conscience du double sens de l'espace/temps de la flèche, et la condition d'une mise en évidence d'un contexte précis, d'une réalité objective en dehors du miroir. En sortant du miroir les *Objets en moins* avaient débuté cette marche résolue en direction du monde objectif. Le *Projet Art* de 1994 élargit ce mouvement à l'ambition d'un engagement social très répandu.

Dans le texte avec lequel il a publiquement présenté son projet le 23 octobre 1994 à Pistoia, Pistoletto insiste beaucoup dans le double sens temporel, historique et social de

---

<sup>314</sup> Bruno Corà, «The Doors of the Progettoarte», *Pistoletto*, Milano, ed. Charta, 1995.

<sup>315</sup> Bruno Corà, M. Pistoletto: from the mirror paintings to Progetto Arte. The artist as sponsor of thought», op. cit.

ce qui est «devant lui» et «derrière lui»: non plus l'espace dans le miroir, mais l'avenir technologique à côté d'un sous développement non résolu, le progrès à côté de la décadence, les avancées scientifiques contemporaines à côté d'un primitivisme idéologique et éthique. L'art doit mettre en rapport l'individuel et le collectif, le moi et les autres, la dignité personnelle et les rêves collectifs. Elle doit créer des ponts entre toutes les antinomies qui nous déchirent. Dans le texte *Les derniers mots mémorables*<sup>316</sup>, en 1967, il avait établi le besoin de répondre aux questions posées par l'Intellect avec des systèmes de pensée qui ne soient pas intellectuels: «si ce dernier pose des questions, il faut exécuter un pas de côté et utiliser un autre mécanisme pour les réponses.»<sup>317</sup>

Les produits de l'art doivent, comme les pyramides en Egypte exprimer et viabiliser un rapport au monde. L'art s'est trop autonomisée pendant ce siècle et les artistes doivent maintenant anéantir les distances qu'il a créées par rapport à la vie. Non pas sans maintenir leurs différences, mais en effaçant les distances. Pistoletto souligne la part de responsabilité de l'artiste vis à vis d'un présent qui doit penser son avenir en fonction de toutes les directions temporelles qui se rassemblent en lui. Et programme pour 1994, et peut-être au-delà, des rencontres, de workshops, des colloques, des «laboratoires» de recherche dans tous les domaines des sciences humaines et de leur pensée contemporaine. L'artiste doit être «un sponsor de la pensée» dans tous les domaines de l'organisation sociale: l'économie, la politique, la science, les religions, l'éducation.

Au fond, le *Projet Art* veut assigner à l'artiste un rôle social qui ne fait que transposer à un niveau de responsabilité collective, des dispositions que Pistoletto lui avait déjà assignées dans le plan individuel: «... la vie devient un matériau artistique; modeler la vie, intervenir dans la vie, courir les rues avec mes semblables, faire que l'énergie soit tangible en provoquant des convergences et divergences de rapports, en associant les aspirations et les désirs les plus divers».<sup>318</sup> Ces idées ne sont pas tellement loin de l'exemple du maire qui a fait de son vrai mandat une œuvre d'art (exemple donné par Kaprow).

Les architectes sont parmi les exemples d'échange avec les artistes préférés de Pistoletto. Il en parle à plusieurs reprises dans la discussion qui a suivi sa présentation

---

<sup>316</sup> *Mots*, p. 16.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 108.

de *Projet Art*. Mais il est vrai que pour les autres domaines les choses ne sont pas aussi claires. En fait, il ne laisse pas clairement voir comment agir, au-delà des débats, conférences et ateliers de recherche. Ce qui ne saurait faire mépriser le rôle indéniablement dynamique de ceux-ci.

Mais le défi social est tout autre et l'architecture est encore trop proche ou dans le territoire de l'art pour être un exemple significatif. Le théâtre aussi. En effet le *Projet Art* place le théâtre au centre des espaces essentiels pour la communication dans un contexte urbain. Pistoletto s'est toujours engagé dans des actions théâtrales, des performances du Zoo à sa propre participation à d'autres spectacles. Et ses conceptions théâtrales, héritières du Living Theater, de Fluxus et de Artaud, aussi épurées qu'elles puissent être devenues, par rapport à l'effervescence de ses manifestations plus datées, sont toujours proches de cette recherche d'un «stade magique et pré-théâtre de l'art» auquel se réfère Danto quand il parle de l'art de la perturbation.<sup>319</sup> Avec le théâtre, pour Pistoletto, on est plus que jamais au cœur du pouvoir auratique et émouvant de l'art. Aussi prétend-il qu'il est espace privilégié de communication et participation dans les villes, mais on ne voit pas trop en quoi cela constitue une nouveauté, ou en quoi cela peut-il exemplifier la part de responsabilité de l'artiste dans les domaines qui sont normalement totalement éloignés de l'art.

Regardons un peu en dehors de Pistoletto, ce souci d'intervention sociale. Pendant la demie décennie la question s'est très souvent posée du côté du politiquement correct dans l'art. Il faut pourtant remarquer que l'idée de l'utilité en art bornée à la seule intervention sociale est bien limitée. Comme le rappelle Danto, «la distance esthétique met les artistes du côté de la beauté les éloignant de la cité politique. Ce à quoi réagissent les artistes modernes, et Duchamp surtout, voulant éviter le danger de la «délectation esthétique». Mais l'art contemplé, peut-on le juger moins utile que l'art engagé, après tout ce que l'on a voulu dire sur l'expérience miroirique? La distinction est-elle pertinente?

La 67ème exposition de Whitney Museum en 1993 prétendait être «une exposition à la recherche des préoccupations artistiques primordiales et sociales de l'art américain des

---

<sup>319</sup> Danto, *L'assujettissement philosophique de l'œuvre d'art*, pp. 153 et suivantes.

années 90».<sup>320</sup> Cela voulait dire en gros, à la recherche de la façon dont les artistes s'affrontaient aux grands conflits de race, de classe, de genre, ou aux grands thèmes de la sexualité, de la famille, du pouvoir social et des droits des minorités. Avec des extensions aux questions de la maladie, de la maîtrise de la naissance et de la mort, de l'identité ethnique, à l'écologie, au crime, à la technologie, aux media, à la violence, aux migrations, à la géopolitique, aux utopies.

Les thèmes relèvent clairement de ce souci du politiquement correct et des groups comme Act Up, Guerrilla Girls ou Not Channel Zero, font des interventions qui peuvent être appelées du non art activiste, quoiqu'ils demandent aussi à être tout de même perçus à partir des espaces de l'art.

Le recours aux nouvelles technologies devient, dans ce contexte, avatar d'un prétend inexpressionnisme d'interventions qui veulent se placer du côté de la critique sociale – même si je simplifie ou généralise ici un peu trop. L'art vidéo, par exemple, est terrain propice à un art dont on peut facilement discuter l'identification à ce qui, en dehors du musée, seraient de simples documentaires. Toute l'histoire de «l'artisticité» et des valeurs non explicitement référentiels des signes artistiques semble être effacée, (non plus au service de l'expression, mais au service de l'intervention), à un point qui nous fait soupçonner encore une fois, une ambiguïté territoriale dérangeante: faudrait-il faire semblant de ne pas être artiste pour pouvoir intervenir à travers l'art dans la vie?

Pouvons-nous toujours avoir recours aux qualités miroiriques pour y répondre? Si oui, on se dira que l'artiste «intervient» dès que le fonctionnement de ces qualités est déclenché, que l'œuvre déclare un soucis critique ou pas.; et que si l'œuvre le fait, même si elle n'est pas regardée comme une œuvre d'art, elle aura déjà beaucoup fait. Comme on l'a vu, il n'y a pas d'art ou la vie ne soit pas inscrite. Ce qui change est le genre de vie recherché, ce qui change est le récepteur et son regard. Au départ il y aussi la différence de toute démarche artistique à une autre. Des deux côtés il y a forcément une vie quelconque. Même les simulacres se trahissent: ils disent par l'absence de ce qu'ils font semblant d'être, ce qu'ils n'ont pas pu être réellement et peut-être pourquoi. En mettant l'accent sur le fonctionnement de l'œuvre, on voit bien que l'artiste n'est pas

---

<sup>320</sup> Dans le Catalogue de la Biennale de 1993.

le seul responsable par la mise en marche des qualités miroiriques de ses œuvres. Elle dépend de la demande, de l'attente et du regard du récepteur.

Dans le cas du *Projet Art*, (qui se différencie d'expositions comme celle de la biennale de Whitney en 93, par le fait qu'il ne s'agit pas d'exposer des œuvres mais de dynamiser des actions, des débats et des «laboratoires» d'échange et de recherche) il faut admettre que la privauté de l'expérience miroirique prend d'autres contours: elle est d'abord toujours privée, individuelle, mais elle s'élargit: les gens sont invitées à «réfléchir», à participer et à se miroiter les uns les autres. Une sorte de propos d'Alcibiade à l'échelle plurielle.

Il y a encore quelque chose d'important à retenir dans les interventions de Pistoletto à Pistoia, par rapport à cet élargissement de l'espace où se meut l'artiste contemporain. Il dit à un certain moment: «Je ne suis plus concerné par la représentation. Je ne suis pas concerné par la réduction ou l'augmentation de l'échelle de la réalité et par sa fixation à un mur. Nous revenons de voyages interplanétaires, nous sommes de retour de la lune, et nous sommes forcés de regarder la Terre du haut. (...) Les espaces qui nous entourent sont énormes; les conditions que nous devons envisager de nos jours sont incroyablement vastes. Je pense que l'art et la science y ont trouvé leur point de rencontre; (...) Ce pont doit être construit. C'est urgent.»<sup>321</sup>

L'échelle plurielle dont je parlais devient là vraiment vaste. Et ce monde énorme qui attend l'artiste, est en même temps assez autonome de lui – il fait son propre autoportrait, il se regarde tout seul dans le miroir: «The world is looking at itself in the mirror. I simply set up the mirror as a way of giving it a hand. But I'm thinking in terms of phenomenology, and not of the mirror as a form of representation.»<sup>322</sup>

Cette autonomie du monde n'est pas le corrélat de l'autonomie de l'art, parce que le monde le précède, le dépasse, l'inclut et est beaucoup plus important que lui. Le monde ne dépend pas de l'artiste pour se dédoubler et se penser lui-même. À l'avis de

---

<sup>321</sup> Pistoletto, *ProgettoArte. Journal 1*. Milano, ed. Fondazione Mudima, 1995.

<sup>322</sup> Id. «Le monde se regarde lui-même dans le miroir. Je dresse tout simplement le miroir, comme un moyen de lui donner un coup de main, mais je pense en termes de phénoménologie, et pas au miroir comme une forme de représentation.»

Pistoletto, l'artiste ne peut que l'aider. Avec des travaux qui ne doivent plus représenter mais être, comme les *Objets en moins*.

Ne sommes-nous pas de retour au préjugé de l'image et de la représentation comme un non être et à une mauvaise conscience de sa pratique? C'est comme si Pistoletto (et beaucoup d'autres avec lui), disaient que les œuvres d'art représentent des choses mais qu'il n'y a que le monde ou la vie qui contiennent les vraies choses et que l'art doit s'en approcher, les approprier, les absorber autant que les envahir.

## LES CHOSES DE L'ART ET DE LA VIE

Je voulais insister, avant de clore, sur le fait que les représentations, comme les œuvres qui ne représentent pas, sont des choses à part entière – elles se disent elles-mêmes, le signe n'est que transparent que pour celui qui ne veut pas le voir; même si «les prédicats qui portent sur l'image ne peuvent pas être les mêmes que ceux qui portent sur les motifs»<sup>323</sup>, et qu'ils appartiennent à des ordres logiquement différents»<sup>324</sup>. En plus, dans l'œuvre de Pistoletto il y a un méta-discours sur l'art comme absorption du monde. Et dès que la surface est synonyme d'absorption, une profondeur s'établit derrière la surface. Une inscription se fait en creusant un support.

Il est aussi vrai que, comme dit Bourdieu, l'observateur moins cultivé cherche seulement ce qui est représenté<sup>325</sup>, et que l'art de ce siècle, comme on peut le comprendre est exigeant d'un public initié à ses détours et caprices. Par ailleurs, comme le dit E. Fink, nous ne confondons point les représentations avec ce qu'elles représentent à moins que les frontières entre les deux choses soient délibérément floues. Et l'histoire d'une expérience réceptive non ambiguë, manifeste et conséquente de propos qui rendent volontairement floues les frontières entre l'art et la vie, nous ne l'avons peut-être pas encore vécue.

---

<sup>323</sup> Danto, *La transfiguration du banal*, p. 245.

<sup>324</sup> Ibid., p.147.

<sup>325</sup> Bourdieu, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, ed. de Minuit, 1969, pp. 79-82.

Pour ceux qui poursuivent la question ontologique de l'art, il restera toujours à comprendre comment on peut être artiste en faisant ce qui d'habitude est fait par ceux qui ne sont pas artistes tout en présentant ce que l'on a fait comme de l'art. Kaprow disait en 1972: «on n'a pas suffisamment tiré les conséquences du fait de célébrer l'inutilité de l'art. Les visions utopiques d'une société aidée ou dirigée par des artistes ont été un échec, parce que l'art lui-même a été un échec en tant qu'instrument social (...). Ce sera seulement quand les artistes actifs cesseront volontairement d'être des artistes qu'ils pourront convertir leurs capacités, (...) en quelque chose que le monde pourra dépenser: l'esprit de jeu».<sup>326</sup>

On a l'impression d'entendre une réponse au *Projet Art* vingt ans auparavant. Pour Kaprow, les noms «art» et «artiste» sont à remplacer par d'autres comme «jeu» et «joueur» qui seraient l'indice d'un changement radical de nature.

Il faudra peut-être laisser tomber la question ontologique et se résigner à attendre que des initiatives d'artistes comme le *Projet Art*, ou autres, nous parlent suffisamment et suffisamment bien du monde et de nous, pour que plus tard on s'occupe éventuellement, si cela s'avère toujours pertinent, de savoir ce qui était art ou vie.

---

<sup>326</sup> Kaprow, op. cit., p. 159.



## BIBLIOGRAPHIE

### ESSAIS ET ŒUVRES DE RÉFÉRENCE

- ARASSE, Daniel, "Les miroirs de la peinture", *L'Ambition de Vermeer*, Paris, ed. A. Biro, 1993
- ARASSE, Daniel, "Les miroirs de la peinture", *L'imitation: aliénation ou source de liberté*, ed. Documentation Française, 1985, actes des rencontres de l'École du Louvre, 1984
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Anamorphoses. Les perspectives dépravées II*, Paris, ed. Flammarion, 1996
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Essai sur une légende scientifique. Le Miroir: révélations, science-fiction et fallacies*, Paris, ed. A.Elmayan, Le Seuil, 1978
- BALTRUSAITIS, *Formations. Déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romaine*, Paris, ed. Flammarion, 1986
- BARTHES, Roland, "La mort de l'auteur", *Le Bruissement de la langue*, Paris, ed. Seuil, 1984
- BARTHES, Roland, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, ed. Gallimard, 1980
- BAUDRILLARD, *De la Séduction*, Paris, ed. Gallilé, 1979
- BEUYS, *Ou'est-ce que l'art*, 1986, Paris, ed. L'Arche, 1992
- BONNEF, Sabine Melchior, *L'Histoire du miroir*, Paris, ed. Imago, 1994
- BONITZER, Pascal, "L'image invisible", *Passages de l'Image.*, Paris, C. G. Pompidou, 1990
- BORGES, *Fictions*. Paris, ed. Gallimard, 1957 et 1965
- BOULEAU, Charles, *Charpentiers. Géométrie secrète des peintres*, Paris, ed. Seuil, 1973
- BOURDIEU, *L'Amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, ed. de Minuit, 1969
- CABANNE et RESTANY, *L'Avant-garde au XXème siècle*, ed. André Balland, 1969
- CELANT, Germano, *Arte Povera*, Villeurbanne, Art Édition, 1989
- CHEVRIER, Jean-François, "Le protagoniste", *M. Pistoletto e la fotografia*, Porto / Rotterdam, ed. Fundação de Serralves / Witte de With, 1993
- CLET MARTIN, Jean, *L'image Virtuelle. Essai sur la construction du monde*, Paris, ed. Kimé, 1996
- CONTI, Patrick, *La Géométrie du Labyrinthe*, Paris, col. Questions de, ed. Albin Michel, 1996
- CORÀ, Bruno, "M. Pistoletto: from the mirror paintings to Progetto Arte. The artist as sponsor of thought", *Pistoletto*, Milano, Ed Charta, 1995
- CORÀ, Bruno, "The doors of the Progetto arte", *Pistoletto*, ed. Charta, Milano, 1995
- DAMISH, Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, ed. Flammarion, 1993
- DANTO, Arthur, *L'Assujetissement philosophique de l'oeuvre d'art*, Paris, ed. du Seuil, 1993
- DANTO, Arthur, *La Transfiguration du banal*, Paris ed. de Minuit, 1994
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, ed. Lebovici, 1987
- DE DUVE, Thierry, *Au Nom de l'art*, ed. de Minuit, 1991
- DE DUVE, *Clement Greenberg entre les lignes*, Paris, ed. Dis voir, 1996
- DELEUZE, Le Pli, Paris, ed. de Minuit, 1988
- DE LOYSI, Jean, "Bouleversement de situations", *Hors Limites*, Paris, ed. MNAM, 1994/95
- DERRIDA (Jacques), « Le parergon », *La vérité en peinture*, Paris, ed. Flammarion, 1978

- Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique: doctrine et histoire*, Paris, ed. Beauchesne, 1937-1995, Vol. X
- DOLTO, Françoise; NASIO, J.D., *L'Enfant du miroir*, Paris, ed. Rivages Psychanalyse, 1978
- DUCHAMP, MARCEL, *Duchamp du signe*, textes réunies et présentés par Michel Sanouillet, Paris, ed. Flammarion, 1975, 1994
- ENEL, *Le Mystère de la vie et de la mort*, Paris, ed. Maisonneuve & Larose, 1985
- FINK, Eugene, *Le Jeu comme symbole*, 1960, ed. Minuit, 1966
- FOCILLON, Henri, *Vie des Formes*, 1943, Paris, ed. P.U.E, 1993
- FOUCAULT, Michel, "Des espaces autres", *Dits et Ecrits. 1954-1988*, Paris, ed. Galimard, 1994
- FOUCAULT, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur", *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, ed. Gallimard, 1994
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Paris, ed. Gallimard, 1972
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, une archéologie des sciences humaines, Paris, ed. Gallimard, 1966
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, ed. Gallimard, 1969
- GARRAUD, Collette, "Hamish Fulton, *L'idée de nature dans l'art Contemporain*", ed. Flammarion, Paris, 1994
- GASCHÉ, Rodolphe, *Le Tain du miroir. Derrida et la philosophie de la réflexion*, Paris, ed. Galilée, 1994
- GOMBRISH, E. H, *L'Art e l'illusion, Psychologie de la représentation picturale*, 1959, Paris, ed. Gallimard, 1971
- GREENBERG, Clement, *Art et Culture*, Paris, ed. Macula, Paris, 1988
- Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, ed. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1990
- GRUNDBERG et GAUSS, "Camera Culture in a post-modem age", *Photography and art interactions since 1946*, N. Y., Addeville press publishers, 1987
- Hors Limites, l'art et la vie, 1952-1994*, Paris, ed. c.G..Pompidou, 1994
- HUBERMAN, Didi, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, ed. De Minuit, 1992
- Identité italienne, L'art en Italie depuis 1956*, sous la direction de Germano Celant-Rome: Incontri Intemazionali d'arte / Paris, C. G. Pompidou, 1981
- L'Ivresse du reel. L'obiet dans l'art du XXème siècle*; Paris, ed. Réunion des musées nationaux, Nîmes, Carré d'art, 1993
- KAPROW, Allan, *L'art et la vie confondues*, Paris, ed. C. G. Pompidou, 1996
- KRAUSS, Rosalind, "Art & Language se met à la peinture; étrange aléa de l'art Conceptual", *Art Press hors série n°16*, 1995
- KRAUSS, Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, ed. Macula, 1990
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, Paris, ed. Macula, 1990
- KOSUTH, Joseph, "L'art après la philosophie", *Art Conceptuel, une perspective*, Paris, ed. de L'ARC, 1990
- LANGANEY, André, *Le Sexe et l'innovation*, Paris, ed. Seuil, 1979
- LEIBNIZ, *La Monadologie*, Paris, ed. Flammarion, 1996
- LIPPARD, Lucy, *Six years, the dematerialisation on the art object*, ed. Studio Vista, London, 1973
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, ed. Gallimard, 1995
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*. Paris, ed. Gallimard, 1993
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Oeil et l'esprit*, Paris, ed. Gallimard, 1995
- PAGÉ, Susanne, *Dans l'art conceptuel une perspective*, Paris, ed. de l'ARC, 1990

POINSOT, Jean Marc "L'art conceptuel ou la signature contre l'art", Ligea. n° 7-8, 4, 1990

PISTOLETTO, *Mots, des textes de Pistoletto de 1962 à 1994 publiés à l'occasion de l'exposition « Le signe Art »* qui s'est tenue du 7 juillet au 30 septembre 1993 à Rochechouart, Thiers et Vassivière.

PLATON, "L'Alcibiade", *Oeuvres Complètes*, Paris, ed. Gallimard, 1969-1971

PLATON, "République, X", *Oeuvres Complètes*, Paris, ed. Gallimard, 1969-1971

PLATON, "Le Sophiste", *Oeuvres Complètes*, Paris, ed. Gallimard, 1969-1971

PLATON, "Le Timée", *Oeuvres Complètes*, Paris, ed. Gallimard, 1969-1971

PANOFSKY, Erwin *Idea*, Paris ed. Gallimard, 1989

PANOFSKY, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, ed. de Minuit, 1991

RANK, Otto, *D.Juan et le Double*, 1932, trad. par Lautman, Paris, ed. Payot, 1989

RITCHER, Anne, *Histoires fantastiques de doubles et de miroirs* (choisis et présentés par Ritcher), Paris, Libr. des Champs Elysées, 1981

RITCHER, Anne, *Histoires de doubles. d'Hoffman à Cortazar*, Bruxelles, ed. Complexe, 1996

ROSENSTIEHL, Pierre, "D'un point à un autre", *Cartes et Figures de la Terre*, ed. C. G. Pompidou, 1980

ROSSET, Clément, *Le Réel et son double*, 1976 et 1984, Paris, ed. Gallimard, 1993

THÉVOZ, Michel, *Le Miroir infidèle*, Paris, ed. de Minuit, 1996

UMBERTO, ECO, *Le nom de la rose*, Paris: ed. Grasset, In 8, 1982

VERNAN, J. Pierre, *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris, ed. La Découverte, 1985

WATZLAWICK, Paul, *La Réalité de la réalité*. Paris, ed. du Seuil, 1978

ZAZZO, René, *Reflets de miroir et autres doubles*, Paris, ed. P.U.F., 1993

#### ECRITS DE MICHELANGELO PISTOLETTO: EFFECTIF COMPLET (1957 - 1997)

senza titolo (da qui in poi abbreviato come s.t.), in "Presenze", Torino, anno 1, n. 2, luglio - agosto 1957

*Astrattismo*, in "Presenze", Torino, anno 1, n. 3-4, dicembre 1957 – gennaio, 1958

s.t., in *Premio Morgan's Paint*, catalogo della mostra, Palazzo dell'Arengo, Rimini, 1959

*Da una parte...*, 1962, in "Michelangelo Pistoletto", catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia, 1976

*I plexiglass*, in *Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, Galleria Gian Enzo Sperone, Torino, 1964

*Gli oggetti in meno*, in *Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, Galleria La Bertesca, Genova, 1966

*I pozzi di Foligno*, testo scritto il 1° agosto 1967 in occasione della mostra *Lo spazio dell'immagine* e pubblicato per la prima volta in *Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia, 1976 (Ed. Electa)

s.t., in "Flash Art", Roma, luglio 1967.

*Le ultime parole famose*, pubblicato in proprio dall'autore, Torino, dicembre 1967

*Tra*, scritto il 20 marzo 1968 durante la mostra *Michelangelo Pistoletto*, L'Attico, Roma, 1968

*Una lettera*, in "Pianeta fresco", Milano, II e III equinozio invernale, 1968

*Risposta a "E il momento della negazione?"*, inchiesta sulla situazione del teatro di prosa in Italia oggi, in "Sipario", nn. 268-269, Milano, agosto - settembre 1968

*Note di lavoro*, marzo 1968, in *Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia, 1976 (Ed. Electa)

Il monumento d'oro, testo scritto per la mostra Arte povera + azioni povere, Antichi Arsenali, Amalfi, 1968

Lo Zoo. Lettera a Marcello, dicembre 1968 in Arte Povera + Azioni Povere, catalogo della mostra, Antichi Arsenali, Amalfi, 1968

In piazza a Corniglia sei mesi di spettacolo ogni giorno dalle 16 alle 19.30, 1969, in "Michelangelo Pistoletto", catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia, 1976 (Ed. Electa) Lo Zoo, in "Teatro", n. 1, Milano, 1969

La mia eredità, 28 aprile 1970, in Michelangelo Pistoletto. Azioni Materiali, catalogo della mostra, Galerie Taxispalais, Innsbruck, 1999

In occasione del mio 37° compleanno..., in "Flash Art", n. 19, Roma, settembre - ottobre 1970

L'uomo nero il lato insopportabile, Rumma Editore, Salerno 1970; tradotto in inglese, con il titolo A Minus Man. The unbearable side, in A Minus Artist (racconta di testi dell'artista dal 1962-1988), Hopefulmonster, Firenze, 1988; tradotto in tedesco con il titolo: Der Schwarze Mann, Pakesch & Schlebrügge, Wien, 1997; tradotto in francese con il titolo: L'Homme noir le coté insupportable, ed. ENSBA, Paris, 1998.

s.t., in Amore mio, catalogo della mostra, Palazzo Ricci, Montepulciano, 1970

Il diluvio nello stagno, in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Galleria dell'Ariete, Milano, 1973

Opera Telefonica, giugno 1975, in Michelangelo Pistoletto. Azioni Materiali, catalogo della mostra, Galerie Taxispalais, Innsbruck 1999

Creare un momento d'intesa tra collettività e individuo, in "Corriere della Sera", Milano, 7 settembre 1975

Un libro. Il lato letterario del quadro, 63 frasi scritte sui telai di 31 quadri rovesciati, presentati alla mostra Mochetti, Piacentino, Pistoletto, Galleria Toselli, Milano, 1970

Arte tritartista, testo ciclostilato distribuito in occasione della mostra Michelangelo Pistoletto, Galleria Multipli, Torino, 1975

Cubi, testo scritto nel 1971, ciclostilato distribuito in occasione della mostra Michelangelo Pistoletto, Galleria Multipli, Torino, 1975

Il contadino, in Trigon 75, catalogo della mostra, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1975

Le stanze, dodici testi ciclostilati per le dodici mostre consecutive alla Galleria Christian Stein, Torino, 1975 - 1976

Perimetro speculare, testo per l'invito alla mostra Michelangelo Pistoletto, Galleria Salvatore Ala, Milano, 1976

s.t., in "Bollettino Saman", n. 6, Genova, maggio - giugno 1976

100 mostre del mese di ottobre, Giorgio Persano Editore, Torino, dicembre 1976

Gli spettatori, in "Bollettino Saman", n. 7, Genova, 1977

s.t., in "Bollettino Saman", n. 8, Genova, gennaio - febbraio 1977

Arare il proprio tempo, in "Bollettino Saman", n. 9, Genova, marzo - aprile 1977

Autoritratto attraverso mio padre (1933). Un'ora dedicata a 31 giorni del mese di marzo 1977, Edizioni Lucio Amelio, Napoli, marzo 1977

Il progresso, in "Data", nn. 28-29, Milano, ottobre 1977

L'alto in basso, il basso in alto, il dentro fuori, in "Bollettino Saman", n. 11, Genova, novembre - dicembre 1977

Una nota - Neither, in "Bollettino Teatro dell'Opera", Roma, 1976 - 1977

Divisione e moltiplicazione dello specchio, in "Bollettino Saman", n. 13, Genova, marzo - aprile 1978

Divisione e moltiplicazione dello specchio. L'arte assume la religione, in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Galleria Giorgio Persano, Torino, marzo 1978

s.t., in Pistoletto in Berlin, catalogo della mostra, 13 luoghi diversi, Berlin, agosto - novembre, 1978

Mostra antologica, in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Galleria Mario Diacono, Bologna, 1978

Io sono il ponte, in "Bollettino Saman", n. 16, Genova, gennaio 1979

The Sign, The Creative Collaboration, The Less Famous Words, in "Contemporary Art/Southeast, Volume II, n. 2, Michelangelo Pistoletto in the South", Atlanta, 1979

Ottimismo e entusiasmo di un artista italiano, in "Corriere della Sera", Milano, 23 giugno 1979

Il grande carro, Collezione del Clavicembalo, Lucrezia De Domizio, Pescara, 1979 – 1980

*Creative collaboration*, Atlanta, USA, in "Bollettino Saman", n. 21, Genova, gennaio - febbraio 1980

*La freccia penetrabile*, in *Pistoletto*, presentazione dell'installazione, Mayfield Mall, Palo Alto, gennaio 1980

*Il tempio della tosse, 5 quadri di Michelangelo Pistoletto*, in *Paolini, Patella, Pistoletto*, catalogo della mostra, Istituto nazionale per la grafica, Roma, 1980

*Il giudizio universale a dimensione reale, Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, Galleria Lucrezia De Domizio, Pescara, 1980

*Opera Ah*, testo scritto e pubblicato in occasione dello spettacolo omonimo, Corniglia, 15 agosto 1979

*Anno Uno*, introduzione e testo dello spettacolo omonimo, Teatro Quirino, Roma, marzo 1981

*Metamorfosi 1981*, su comunicato stampa della mostra, Galleria Salvatore + Caroline Ala, Milano, 2004

*Annunciazione*, in *La ruota del Lotto*, catalogo della mostra, Pinacoteca comunale, Jesi, 1981

*Lo specchio*, in *Spiegelbilder*, catalogo della mostra, Kunstverein, Hannover, 1982

*La porta obliqua - Il tempio a dondolo*, in *Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, Franco Toselli, Milano, 1982

*Per Documenta*, in *Documenta 7*, catalogo della mostra, vol. II, Kassel, 1982

s.t., in "Arte 3", Trieste, settembre 1982

*Vita eretta, trans scendenza, sopra vivenza, gene razione*, in *Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, Galleria Giorgio Persano, Torino, 1983

*Lo specchio come progetto*, in "Rassegna", n. 13, anno V, Milano, marzo 1983

*Una città senza autonomia*, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 23 aprile 1983

*Vivere nel disegno*, in *Il grande disegno*, catalogo della mostra, Alinari, Firenze, 1983

*Incontro tra mondi*, in "Domus", Milano, aprile 1983

*Lo specchio, prima e dopo*, in *Il disegno del mondo*, catalogo della mostra, Mole Antonelliana, Torino, 1983

*Anima*, in "Tema celeste", n. 1, Siracusa, novembre 1983

s.t., in *The European Iceberg*, catalogo della mostra, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1985

Aforisma, in *Michelangelo Pistoletto. La nascita del purgatorio*, catalogo della mostra, Centro d'Arte Contemporanea, Siracusa, 1984

La mia dama di pietra scandalizza Firenze, in "La Stampa-Tuttolibri", Torino, 20 ottobre 1984

I boschi del Rio Nero, in "Weekend", n. 102, Milano, 1985

Un'automobile, in "Quattroruote", Milano, aprile, 1985

Poetica dura, in *Michelangelo Pistoletto. Quarta Generazione*, catalogo della mostra, Galleria Giorgio Persano, Torino, 1985

Materiale anonimo, in "Spazio Umano-Human Space", n. 2, Milano, aprile - giugno 1986

Nel vortice della guerra, in *Beuys zu Ehren*, catalogo della mostra, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1986

Risposte all'inchiesta in *Arte e Alchimia*, catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia, 1986

Materiale anonimo, 28 maggio 1986, in "Spazio Umano" n. 2, Milano, 1986

Dentro e Dentro allo specchio in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Galerie Montevideo, Antwerpen, 1987

Pop art: e l'America inventa l'Arte, in "Vivimilano - Corriere della Sera", Milano, 17 settembre 1987

s.t., in "Spazio Umano-Human Space", n. 1, Milano, marzo, 1988

Fotografia, in Presi per incantamento, catalogo della mostra, Padiglione d'arte contemporanea, Milano, 1988

Anno Bianco, Torino, dicembre, 1988; lettera a Bruno Corà, in Bruno Corà (a cura di), Anno Bianco, ed. Inonia, Roma, 1990

Caro Giancarlo, in "Flash Art International", n. 143, Milano, marzo, 1988

Michelangelo Pistoletto, A Minus Artist, Hopefulmonster, Firenze, 1988 [antologia di testi dell'artista dal 1962 al 1988, tradotti in lingua inglese]

Il falso infinito. L'infinito vero, in "Spazio umano", n. 3, Milano, settembre 1988

Il Sessantotto, in "Flash Art", n. 147, Milano, dicembre 1988

La parola agli artisti, Michelangelo Pistoletto, in "Flash Art", n. 143, Milano, dicembre 1988 - gennaio 1989

The Closed Book, in "Artforum", New York, marzo 1989

Un artista in meno, Hopefulmonster, Firenze, 1989 [antologia di testi dell'artista dal 1962 al 1988]

La galleria è un cubo bianco, ciclostilato, Galleria Persano, Milano, 25 maggio 1989

Immagine, settembre 1989, in Michelangelo Pistoletto. Immagine, catalogo della mostra, Galleria Pieroni, Roma 1989

s.t., in Effets de miroir, catalogo della mostra, CREDAC, Ivry sur Seine (Paris), 1989

Anno Bianco 1989, in "Cimbal. Arte international", n. 38, Barcelona, luglio 1990

Sipari d'artista, in "Wimbledon", n. 17, Roma, settembre 1991

Pagina aperta, programma del festival "Differenti sensazioni n. 8", Grugliasco – Torino, 1991

Progetto Tartaruga Felice, in "Carte d'Arte", Messina, 1992

s.t., in Fréquences Lumineuses/Frequenze luminose, catalogo della mostra,

Pavillon Tusquets, Parc de La Villette, Paris, 1992

s.t., in Terrae Motus alla Reggia di Caserta, catalogo della mostra, Reggia di Caserta, 1992

Agli studenti, Wien Akademie der Bildenden Künste, 10 ottobre 1992, in Mots, Thiers-Vassivière-Rochechouart, 1994

s.t., in J. Meuris, Le miroir comme tableau, Livre d'Artiste, Le maitres de forme contemporains, Bruxelles, 1993

Libro, in "Fama & Fortune Bulletin", n. 14, Verlag Pakesch & Schlebrügge, Wien, maggio 1993

Riproduzione, in Mots, Thiers-Vassivière- Rochechouart, 1994

Moi, artiste contemporain, Torino, 19 aprile 1993, in "Blocknotes", n. 3, Paris, 1993

Michelangelo Pistoletto, Mots, edito da: Thiers, Creux de l'Enfer C.N.A.C.; Vassivière, Centre d'Art Contemporain de Vassivière; Rochechouart, Musée Départemental de Rochechouart [antologia di testi dell'artista dal 1962 al 1994 tradotti in francese]

L'ère sacrificielle, in Joseph Beuys, catalogo della mostra, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1994

Responsabilità dell'arte - Artista sponsor del pensiero, testo per il convegno: "Europa der Ideen", Museum für angewandte Kunst, Wien, 28 aprile 1994

Lettre à la Banque Bruxelles Lambert, in Michelangelo Pistoletto - L'homme pensant, catalogo della mostra, Banque Bruxelles Lambert, Bruxelles, 1994

Progetto Arte, testo per il convegno "Progetto Arte", Centro d'Arte Contemporanea, Palazzo Fabroni, Pistoia, ottobre 1994

Risposta per "Art Context", ottobre 1994, in Seth Siegelaub, Marion Fricke, Rosvitha Fricke (a cura di), *The context of art. The art of context*, ed. Navado press, Trieste, 2004

Progetto Arte, in "Der Standard", Wien, 30 maggio 1995

Anno Uno - Anno Bianco, in Pistoletto. Le porte di Palazzo Fabroni. Tempo Tag Theater. Progetto Arte, catalogo della mostra, Palazzo Fabroni, Pistoia, 1995

Le style a toujours existé, in "Ligeia, dossier sur l'art", n. 17-18, Paris, ottobre 1995 - giugno 1996

s.t., in "Artpress", n. 17, Paris, 1996

s.t., in *Etat des lieux. Commandes publiques en France, 1990-1996*, Edition du Regard, Paris, 1996

Arhitekturni seminar 6. dunajski seminar za arhitekturo, in "LIST", Ljubljana, ottobre 1996

Opinioni sulla Biennale di Firenze, in "Iterarte", Bologna, gennaio 1997

s.t., in "Odisseo", ed. Arte Nova, Pescara, 1997

Un universo di segni senza stile, in "Tema Celeste", Milano, maggio - giugno 1997

Progetto Arte, in *Documenta X. Documents 2*, Cantz Verlag, Kassel, 1997

Arena, in *Kunst in der Stadt*, Kunsthhaus Bregenz, Bregenz, 1997

Scambio epistolare con Remo Berti, in Cecilia Casorati, Michelangelo Pistoletto. I leoni di Silvi, Silvi, 1997

## ENTREVUES AVEC MICHELANGELO PISTOLETTO

Guido Boursier, Far scattare nella gente meccanismi di liberazione, in "Sipario", n. 276, Milano, aprile 1969

Germano Celant, Intervista con Michelangelo Pistoletto, Genova, febbraio 1971, in Germano Celant, "Michelangelo Pistoletto", catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia, 1976 (Ed. Electa)

Achille Bonito Oliva, Michelangelo Pistoletto, Torino 1972, in "Enciclopedia della parola. Dialoghi d'artista. 1968-2008", ed. Skira, Milano 2008

Mirella Bandini, Torino 1960-73, in "Nac", n. 3, Bari, marzo 1973, ripubblicato in Mirella Bandini, "1972 - Arte Povera a Torino", Allemandi Editore, Torino, 2002

Mirella Bandini, Il significato di Gallizio per la nuova generazione, in "Pinot Gallizio e il laboratorio sperimentale d'Alba", catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1974

Umberto Allemandi, Specchio delle mie brame, in "Bolaffi Arte", anno VII, n. 57, Milano, febbraio - marzo 1976

Francesco Prestipino, Viaggio nelle stanze di Michelangelo Pistoletto, in "Le Arti", anno XXVI, n. 4, Milano, aprile 1976

I.k., Un palcoscenico tutto bianco, in "La Repubblica", Roma, 10 giugno 1977

Giuseppe Risso, Pistoletto. Datemi uno specchio, in "Gazzetta del popolo", Torino, 4 maggio 1978

senza autore (il nome dell'autore dell'intervista non è indicato nella pubblicazione, da qui in poi abbreviato s.a.), Pistoletto an 14 Orten in Berlin, trascrizione della conferenza/dibattito di Pistoletto alla Hochschule der Künste, 3 novembre 1978, in "Kunstmagazin", n. 4, Mainz, 1978

Anne Livet, An Interview with Maynard Jackson and Michelangelo Pistoletto, in "Contemporary Art/Southeast, Volume II, n. 2, Michelangelo Pistoletto in the South", Atlanta 1979

Michael Auping, Venus of the rags, 18 dicembre 1979, Berkeley, in *30 years interviews and outtakes*, ed. Modern Art Museum of Fort Worth, 2007

Francesco Vincitorio, Dice Pistoletto, in "L'Espresso", Roma, n. 22, 1 giugno 1980

Rolando Alfonso, Attraversamento di una conversazione a dimensione reale, in "Segno", n. 17, Pescara, settembre 1980

Marjorie Welish, Intervista con Pistoletto, in "Flash Art", n. 100, Milano, novembre 1980 / Marjorie Welish, Interview with Pistoletto, in "Flash Art international", n. 100, Milano, novembre 1980

Bruno Corà, Michelangelo Pistoletto: fine/inizio della prospettiva. Con interventi di Cristina Pistoletto, Gi Ferraris, Maria Pioppi, in "AEIUO", n. 2, Roma, dicembre 1980

Rodolfo Di Giammarco, A Roma con la mia gente, in "La Repubblica", Roma, 14 marzo 1981

Bruno Corà, Dialogo con Pistoletto, in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Galleria Mario Pieroni, Roma, febbraio 1982, ripubblicato in "Flash

Art International", n. 108, Milano, 1982

Bruno Corà, Michelangelo Pistoletto - l'occhio è lo specchio, incontro con l'artista e la sua opera, Atti del convegno del 2 - 3 marzo 1981, Accademia di Belle Arti, Perugia, 1982

K. Baker, Michelangelo Pistoletto, in "The Print Collector's Newsletter", New York, 1983

Maresa Ferrua, Pistoletto: l'artista di fronte ai fatti quotidiani, in "Illustrato Fiat", Torino, novembre 1983

Bruno Corà, Sulla scultura, dialogo con Michelangelo Pistoletto, in "Costellazione", catalogo della mostra, Galleria Giorgio Persano, Torino, 1984

Roberto Vidali, Costellazione, in "Juliet", n. 14, Trieste, febbraio - marzo 1984

Germano Celant, Interviste a Pistoletto (1971, 1983, 1984), in Germano Celant, "Michelangelo Pistoletto", catalogo della mostra, ed. Electa, Firenze, 1984

Anna Mari, Pistoletto tra i giganti, in "La mia casa", n. 165, Milano, marzo 1984

Umberto Allemandi, Firenze è meglio dell'America, in "Il Giornale dell'Arte", n. 10, Torino, marzo 1984

Giancarlo Politi, Michelangelo Pistoletto, in "Flash Art", n. 119, Milano, marzo-aprile 1984

Daniel Soutif, Pistoletto à bout portant, in "Liberation", Paris, 7 maggio 1984

Sebastiano Vassalli, Intervista a Pistoletto, in "Terrae motus", ed. Electa, Napoli 1984 [ripubblicato in "Terrae Motus. Naples tremblement de terre", Grand Palais, Paris, ed. Guida, 1987]

Maria Campitelli, Michelangelo Pistoletto: intervista, in "Juliet", n. 16, Trieste, giugno 1984

Rossella Bonfiglioli, senza titolo (l'intervista non ha un titolo, da qui in poi abbreviato s.t.), in "L'Uomo Vogue", n. 142, Milano, giugno 1984

Luciana Bellentani, Michelangelo 80, in "Amica", Milano, 10 luglio 1984

Maria Cristina Carratù, Pistoletto, "Quella statua è il mio capolavoro", in "La Città", Firenze, 22 settembre 1984

Pier Luigi Berdondini, Pistoletto risponde. Come è nata l'idea della statua che ha provocato lo scandalo, in "La Città", Firenze, 29 settembre 1984

s.a., Entretien avec Michelangelo Pistoletto/le 15 septembre, Turin, 1984, in Ugo Mulas. Fotografo 1928-1973, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1984

Annette Sjørusen, Fattig-kunst laget av gamle sokker og marmor, in "Morgenbladet", Oslo, 28 gennaio 1985

Lino Sturiale, Pistoletto. Quarta generazione, in "Over", n. 5, Torino 1985

Bruno Corà, Dialogo tra Bruno Corà e Michelangelo Pistoletto, in BRUNO Corà, "Michelangelo Pistoletto Lo spazio della riflessione nell'arte", ed. Essegì, Ravenna, 1986

Demetrio Paparoni, Michelangelo Pistoletto, in "Pistoletto Skulptur-Malerei", Kunstnernes Hus, Oslo, gennaio 1986

Jean-Marc Poinot, Michelangelo Pistoletto et le génie du temps, in "Art Press", n. 99, Paris, 1986

Carolyn Christov-Bakargiev, Michelangelo Pistoletto: Si può andare avanti ed entrare nello specchio allontanandosi, in "Reporter", Roma, 30 marzo 1986

s.a., Michelangelo Pistoletto, in "Il Giornale dell'Arte", n. 39, Torino, novembre 1986

Enrico R. Comi e M. Pistoletto, Unità, specificità, differenza, in "Spazio Umano- Human Space", n. 2, Milano, aprile 1987

Renato Rizzo, Torino? Meglio di New York, ma nessuno sa rivalutarla, in "La Stampa", Torino, 25 maggio 1989



Angelo Trimarco, Immagini allo specchio, in "Il Mattino", Napoli, 5 marzo 1988, ripubblicato in Napoli ad Arte. 1985-2000, ed. Editoriale Modò, Milano 1999

Luigi Meneghelli, Intervista a Michelangelo Pistoletto, in "Vent'anni fa, 68", Studio la Città, Verona, aprile 1988

Germano Celant, Continuum, in "Michelangelo Pistoletto. Division and Multiplication of the Mirror", catalogo della mostra, P.S.1 Museum, New York, 1988 (Fabbri Editore)

Barry Schwabsky, Pistoletto through the Looking Glass, in "Arts Magazine", New York, dicembre 1988

Umberto Palestini, MaterialMente. Scultori degli anni ottanta, in "Segno", Pescara, marzo 1989

Cecilia Bourne, Michelangelo Pistoletto. Division and Multiplication of the Mirror, in "Artefactum", Antwerpen, aprile - maggio 1989

Carolyn Christov-Bakargiev, Un girotondo in compagnia di immagini, in "Il Sole 24 ore", Milano, 29 ottobre 1989

Paolo Pietroni, Michelangelo Pistoletto, in "Max", Milano, dicembre 1989

Georg Schoellhammer, Ulli Lindmayr, Die Leere zwischen den Spiegeln, in "Der Standard", Wien, 25 gennaio 1990

Manga, Pistoletto, in "Juliet", n. 46, Trieste, febbraio 1990

Carolyn Christov-Bakargiev, Michelangelo Pistoletto's Anno Bianco, in "Flash Art International", n. 151, Milano, marzo 1990

Franco Fanelli, P come Pistoletto: "Sono Povero, Preistorico e Preveggente", in "Il Giornale dell'Arte", n. 79, Torino, giugno 1990

J. J. Navarro Arisa, En el arte futuro no habra tendencias, sinopersonalidades, dice Pistoletto, in "El Oais", 6 luglio 1990

Olga Spiegel, Pistoletto prepara una exposicion en Tanta Mònica, in "La Vanguardia", Barcelona, 8 luglio 1990

Elisabetta Rasy, Michelangelo '90, in "Vanity Fair", Milano, luglio 1990

Jacinto Lageira, Miroirs, Reflets, in "Les Lettres françaises", luglio 1990

Salvatore Licita, Michelangelo Pistoletto, in "Paris Officiel", Paris, dicembre 1990

Gabriella Dalesio, Michelangelo Pistoletto, in "Nike", n. 35-36, München, 1990 - 1991

Elio Cappuccio, I confini del linguaggio allo specchio, in "Tema Celeste", n. 29, Milano, gennaio - febbraio 1991

Carlos Vidal, Os factos originais trazem consigo as suas origens, in "Artes & Leiloes", n. 9, Lisboa, aprile 1991

Michael Craig-Martin, Michelangelo Pistoletto, in "Camden Art Centre", London, 1991, ripubblicato in "Terskel-Threshold", vol. 2, n. 6, Museet for Samtidkunst, Oslo, novembre 1991

E. Devolder, Michelangelo Pistoletto, in "+ - 0", Bruxelles, novembre 1991

Nico Orengo, Agnolotti d'artista, in "La Stampa", Torino, 22 dicembre 1991

Pier Luigi Tazzi, Dialogo. Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto, Pier Luigi Tazzi, in "Joseph Kosuth. Michelangelo Pistoletto", catalogo della mostra,

American Academy in Rome, 28 gennaio - 13 marzo 1992 [italiano, inglese]

Anton Roca, Michelangelo Pistoletto, in "Avui-Art", Barcelona, 20 maggio 1992

F. Bouglé, Mon autoportrait, avec les tableaux réfléchissants, devenait l'autoportrait du monde, in "Interlope", n. 5, Nantes, 5 giugno 1992

Roberta Barbera, Pistoletto: perché vorrei Biella, in "Eco di Biella", Biella, 7 settembre 1992

Jacques Meuris, Pistoletto ou l'illusion concrete, in "La libre Belgique", n. 161, 2 dicembre 1992

Denys Zacharopoulos, A Conversation with Denys Zacharopoulos, in "ARTI", vol. 13, Athens, gennaio 1993

Laurence Gateau, Dominique Marchés, Jean-Marc Prévost, Il Segno Arte trois lieux pour une exposition, in "Il Segno Arte", ed. Musée Départemental de Rochechouart, 1993

Riscard Dorment, Sculpture's best years, in "The Daily Telegraph", London, 27 gennaio 1993

P. P. Roscini, La forza rivoluzionaria dei sassi concentrici, in "Il Sole-24 Ore", Milano, 21 febbraio 1993

Jean-Paul Jacquet, Quand le spéculaire devient spéculatif, in "Arte Factum", Antwerpen, marzo 1993

Jean-Francois Chevrier, Michelangelo Pistoletto. Trente ans dans le miroir/Thirty years in the mirror, in "Galleries Magazine", n. 53, Paris, aprile 1993

Erwin Nyboer, Michelangelo Pistoletto. An interview, in "Forum International", vol. IV, n. 18, Antwerpen, maggio 1993

V. Guelfi, Entretien avec Michelangelo Pistoletto, in "Dossier: Arts plastiques et psychanalyse II", La part de l'oeil Bruxelles, 1993

Manuela Gandini, Italia Venere degli stracci, in "Il Giorno", Milano, 4 giugno 1993

P. Varobaey, Het sublieme gemis, in "Arte Factum", Antwerpen, dicembre 1993

Christian Utz, Creative Collaboration, in "KlangArten", n. 5, Wien, 1993

Marie de Brugerolle, Michelangelo Pistoletto, in "Hors Limites-l'art et la vie", Editions du Centre Pompidou, Paris, 1994

Peter Baier, Spiegelbild der Zeitlaufe, in "Münchner Merkur", 22 febbraio 1994

M. Sent, w zoo kultur, in "Magazyn Sztuki", n. 2/3, Warsaw, 1994

Reinhard J. Brembeck, Im Spiegel spielt der Zuschauer mit, in "TZ München", 19 - 20 febbraio 1994

Matten Bouisset, Michelangelo Pistoletto - Effects de miroir/Mirror Effects, in "Artpress", n. 189, Paris, marzo 1994

S. Huchet, Michelangelo Pistoletto. Discours en moins, in "Art presence", n. 11, Pleneuf-Val-Andre, luglio 1994

C. Park, Michelangelo Pistoletto, in "Space", Seoul, settembre 1994

Giacinto Di Pietrantonio, Michelangelo Pistoletto - Oggi sento la necessità di riformulare l'arte come progetto, in "Flash Art", n. 189, Milano, dicembre 1994

Jan Hoet e Giacinto Di Pietrantonio, XXI Secolo. Dialoghi tra arte e architettura, atti della tavola rotonda tenuta nel settembre 1994 a Silvi Marina, I Libri di Zerinthia, Roma, 1995

Antonio Musella, All'interno dell'arte, in "The Charming Magazine", anno III, n. 1, Roma, febbraio 1995

Susanne Neuburger, Michelangelo Pistoletto. Spiegel-Bilder, in "Camera Austria", n. 51/52, Graz, 1995

Chiara Bertola, Quasi per gioco, in "Sterisches Herbst. Art is Over", Graz, autunno 1995

Elisabeth Schweeger, La ricerca della verità. Conversazione con Michelangelo Pistoletto, in "Pistoletto. Le porte di Palazzo Fabroni", catalogo della mostra, Palazzo Fabroni, Pistoia, (ed. Charta), 1995

Arianna Di Genova, Una verità balenante, in "Il Manifesto", Roma, 14 marzo 1995

Ivana Mulatero, Tic Tac Torino, in "Juliet", N. 75, Trieste, 1995

Paolo Vagheggi, Pistoletto alla ricerca della civiltà, in "La Repubblica", Roma, 16 ottobre 1995

M. Bazzini, Michelangelo Pistoletto. Per creare bisogna essere in due, in "Work in Progress. Giornata Mondiale dell'AIDS", Pistoia, 1 dicembre 1995

Bruno Corà, Habitus, Abito, Abitare - Progetto Arte. Conversazione tra Bruno Corà e Michelangelo Pistoletto, in "Habitus, Abito, Abitare - Progetto Arte", catalogo della mostra, Centro Per l'Arte Contemporanea, Prato, 1996 (E. Skirà)

Nico Orengo, Specchio dello specchio, in "Specchio", n. 1, Torino, 1996

P. Tognon, Quadri che specchiano la vita, in "Titolo", n. 21, Perugia, 1996

S. Caringi, Progetto Arte, in "Area", Milano, ottobre 1996

M. Moretti, Nuovo luogo per l'arte, in "Segno", n. 152, Pescara, dicembre 1996

Ela Caroli, Arte, ora guardati allo specchio, in "L'Unità", Roma, 16 dicembre 1996

s.a., Tre domande a Michelangelo Pistoletto, in "Uomini & Musei. Agenda dei musei italiani 1997", ed. Bonucchi & Associati, Milano 1997

M. Bignardi, Opinioni sulla Biennale di Firenze, in "Iterarte", Bologna, gennaio 1997

J. Oakley, A. Prior, The Frame of Freedom, in "S.S.I. Newsletter", Dublin, gennaio 1997

Chiara Bertola, Il tempo di Michelangelo Pistoletto, in "Perché. Fuori uso '97", catalogo della mostra, Pescara, 1997 [versione rivista pubblicata in "Pistoletto", catalogo della mostra, Palazzo Querini Stampalia, Venezia, 2008]

A. Reininghaus, Zwischen zwei Virtualitäten, in "Der Standard", Wien, 20 giugno 1997

Lóránd Hegyi, Wie eine Spiegelung des Universums im Embryo in "Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute", ed. Neues Museum Weserburg, Bremen, 1997

Davide Gatto, Dal tempo al tempio, in "Tempo e Forma nell'arte contemporanea", ed. Università degli Studi di Cassino, 1997

#### ÉCRITS CRITIQUES SUR MICHELANGELO PISTOLETTO

Luigi Carluccio, senza titolo (da qui in poi indicato come s.t.), in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Galleria Galatea, Torino, aprile 1960. Riprodotto in: 1984, Firenze; 1990, Roma

Luigi Carluccio, s.t., in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Galleria Galatea, Torino, aprile 1963. Riprodotto in: 1967, Genova; 1984, Firenze; 1990, Roma

Angelo Dragone, Michelangelo Pistoletto, in "La Stampa", Torino, 6 maggio 1963. Parzialmente riprodotto in: 1990, Roma

Alain Jouffroy, s.t.; Tommaso Trini, s.t.; Michael Sonnabend, s.t., in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, marzo 1964. Riprodotti in: 1967, Genova; 1984, Firenze; 1990, Roma

John Ashbery, Michelangelo Pistoletto, in „New York Herald Tribune“ (International. Edition), 3 marzo 1964, ripubblicato in John Ashbery, Reported Sightings: Art Chronicles 1957-1987, pp. 158-159, Alfred Knopf, New York, 1989

Annette Michelson, Paris Letter: Pistoletto, in "Art International", Lugano, aprile 1964

Annina Nosei, Pistoletto, in "Collage", n. 2, Palermo, marzo 1964. Riprodotto in: Firenze, 1984

Ettore Sottsass jr., Pop e non pop, a proposito di Michelangelo Pistoletto, in "Domus", n. 414, Milano, maggio 1964. Riprodotto in: Firenze, 1984

Ettore Sottsass jr., Pistoletto, in catalogo della mostra, Sala Espressioni-Ideal Standard, Milano, febbraio - marzo 1965

Michael Sonnabend, Pistoletto, in "Konstrevy", n. 6, Stoccolma, 1965, ripubblicato in lingua inglese come Michael Sonnabend, A Strange Shock, in "Metro", n. 12, Bergamo 1968

Martin Friedman, s.t., in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Walker Art Center, Minneapolis, aprile 1966. Riprodotto in: 1967, Genova; 1984, Firenze; 1990, Roma

Maurizio Fagiolo, Il dramma fisico di Pistoletto, in "Avanti!", Roma, 7 maggio 1966. Riprodotto in: 1967, Genova

Tommaso Trini, Pistoletto, in "Egoiste", n. 1, Antwerpen, 1967. Riprodotto in: 1967, Genova

Tommaso Trini, No Man's Mirror, in "Domus", n. 449, Milano, aprile 1967

John Ashbery, Talking of Michelangelo, in "Art News", n. 65, New York, estate 1966. Riprodotto in: 1967, Genova

Sidney Simon, Pistoletto, in "Art International", n. X/6, Lugano, estate 1966. Riprodotto in: 1967, Genova

Maurizio Calvesi, Lo spazio degli elementi, presentazione della mostra Terra Acqua Aria Fuoco, Galleria l'Attico, Roma, maggio 1967. Parzialmente riprodotto in: 1990, Roma

Henry Martin, Mirror Mirror... [riprodotto in: "Marcatre", Milano, n. 30-33, luglio 1967; 1984, Firenze; 1990, Roma]; Jean Dyrpréau, Pistoletto ou le peintre devant et derrière le miroir, in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 14 aprile - 7 maggio 1967

Tommaso Trini, s.t., in Pistoletto, catalogo della mostra, Galleria del Naviglio, Milano, 22 febbraio - 7 marzo 1967

Giulio Carlo Argan, s.t., in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, L'Attico, Roma, febbraio 1968. Parzialmente riprodotto in: 1990, Roma

Alberto Boatto, Pistoletto: dissipazione come procedimento, in "Cartabianca", n. 1, Roma, marzo 1968

Henry Martin, Pistoletto, in "Art International", n. 2, February, Lugano 1969

Achille Bonito Oliva, In prima persona, su retro locandina degli spettacoli dello Zoo Il principe pazzo e Il tè di Alice, Galleria Il centro, Napoli, febbraio 1969

Alberto Boatto, Michelangelo Pistoletto: Dentro/Fuori lo specchio, Edizioni Fantini, Roma, 1969 (testo italiano e inglese). Parzialmente riprodotto in: 1984, Firenze; 1990, Roma

Henry Martin, Michelangelo Pistoletto, in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, 22 marzo - 4 maggio 1969

Robert M. Murock, s.t., in Pistoletto, catalogo della mostra, Albright Knox Art Gallery, Buffalo - New York, 13 maggio - 15 giugno 1969

Tommaso Trini, Mai zu: del critico, in Pistoletto, catalogo della mostra, Galleria dell'Ariete, Milano, 24 marzo - 21 aprile 1970

Germano Celant, Zoo, in "Sipario", Milano, n. 291, luglio 1970. Riprodotto in: 1990, Roma

Franco Quadri, Le sperimentazioni di Pistoletto, in "NAC", n. 3, Milano, dicembre 1970

Maurizio Calvesi, Plagio – Sonata a cinque dita per Meret Oppenheim, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Genova, giugno 1971. Parzialmente riprodotto in: 1984, Firenze; 1990, Roma

Henry Martin, Uno Zoo non è una badia, in "Data", Milano, settembre 1971. Tommaso Trini, Franco Quadri, Germano Celant, Gualtiero Schöenberg, Scheda su

Michelangelo Pistoletto, in "L'uomo e l'arte", n. 7, Milano, dicembre 1971. Wieland Schmied, s.t., in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Kestner

Gesellschaft, Hannover, 1973. Parzialmente riprodotto: Firenze, 1984

Ugo Mulas, Pistoletto, in La fotografia, Einaudi, Torino, 1973. Riprodotto in: Firenze, 1984

Bernd Krimmel, Spiegelungen, in Pistoletto, catalogo della mostra, Mathildenhöhe, Darmstadt, 27 aprile - 26 maggio 1974

Giulio Carlo Argan, Lo specchio è come il cielo..., in "L'Espresso", Roma, 2 febbraio 1975. Riprodotto in: Firenze, 1984

Tommaso Trini, Michelangelo Pistoletto, in "Data", n. 22, Milano, luglio-settembre 1976. Riprodotto in: Firenze, 1984

Germano Celant, Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia, 16 giugno - 31 luglio 1976 (Electa Editore)

Valentina Anker, Les mises en abyme de Pistoletto, in Michelangelo Pistoletto. 16 ans à l'intérieur du miroir, Galerie Marie-Louise Jeanneret, Genève, 21 settembre - 3 novembre 1977

Heinz Ohff, Einführung, in Pistoletto in Berlin, catalogo della mostra, Nationalgalerie e 13 luoghi pubblici, Berlino, 12 giugno - 12 novembre 1978

Mario Diacono, Mostra antologica o logica della mostra, in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Galleria Mario Diacono, Bologna, dicembre 1978. Riprodotto in: Firenze, 1984 e parzialmente in 1990, Roma

Anne Livet, Michelangelo Pistoletto. The Same Thing Only Different, in "Contemporary Art/Southeast, Volume II, n. 2, Michelangelo Pistoletto in the South.", Atlanta 1979

Dave Hickey, A voice in the mirror: Critical Reflections in the I/eye of the artist. From the conversation and prose of Michelangelo Pistoletto; Harris Rosenstein, Mirror-Works; Gudmund Vigtel, Creative Collaboration; Maynard Jackson, Creative Collaboration with the city of Atlanta, William Paul, Furniture Environments, in Michelangelo Pistoletto, catalogo delle mostre "Mirror-Works", Institut for the Arts, Rice University, Houston, 16 Febbraio - 15 aprile 1979; "Creative Collaborations", The City of Atlanta and the High Museum of Art, 1 marzo - 7 aprile 1979; "Furniture Environments", Georgia Museum of Art, Athens, 15 aprile - 13 maggio 1979

Germano Celant, Rags (Per un firmamento di stracci), in Rags. Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, University Art Museum, Berkeley, California, gennaio 1980. Riprodotto in: 1990, Roma

Isabella Puliafito, s.t., in Michelangelo Pistoletto. Il Testa Coda, catalogo della mostra, Galleria Persano, Torino, dicembre 1980. Marjorie Welish, Pistoletto's American Campaign, in "Art in America", n. 2, New York, febbraio 1981

Corinna Ferrari, Il testa coda, in "Domus", Milano, n. 615, marzo 1981. Riprodotto in: 1984, Firenze; parzialmente riprodotto in 1990, Roma

Nicola Fano, L'arcangelo e il paese vagabondo, in "L'Unità", Roma, 19 marzo 1981. Riprodotto in 1984, Firenze; parzialmente riprodotto in 1990, Roma

Giuseppe Gatt, Per lo spettatore un viaggio attraverso lo specchio, in "Avanti!", Roma, 22 marzo 1981

Arcangelo Izzo, Michelangelo Pistoletto. Una mano per l'arte, in Michelangelo Pistoletto, Campo Edizioni, Salerno, 1981

Bruno Corà, s.t., in Michelangelo Pistoletto. La mano, La testa, La spalla, catalogo della mostra, Galleria Pieroni, Roma, febbraio 1982

Achille Bonito Oliva, L'incidente di Pistoletto, in "Segno", Pescara, n. 27, luglio-agosto 1982. Riprodotto in: 1984, Firenze; 1990, Roma

Enrico R. Comi, Das Gleichgewicht verschiedener Schwerpunkte bei Michelangelo. Pistoletto, in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, München, Galerie Tanit, dicembre 1982 - gennaio 1983

Aurora Garcia, Tantos Pistoletto en Pistoletto; Germano Celant, Para Pistoletto el arte es una cuchilla [riprodotto in 1984, Firenze; con il titolo Le lame di Pistoletto], in Pistoletto, catalogo della mostra, Parque del Retiro, Palacio de Cristal et Istituto italiano di cultura, Madrid, 28 ottobre - 1 dicembre 1983

Aurora Garcia, Michelangelo Pistoletto, in "Avui", Barcelona, 22 dicembre 1983. Riprodotto in: 1984, Firenze; parzialmente riprodotto in 1990, Roma

Michelangelo Castello, Se il vero prende corpo, in "Tema celeste", Siracusa, n. 1, novembre 1983. Riprodotto in: 1984, Firenze; 1990, Roma

Francisco Calvo Serraller, La síntesis mágica de Michelangelo Pistoletto, in "El País" Madrid, 5 novembre 1983. Riprodotto in: Firenze, 1984

Fulvio Salvadori, Notes inspirées des oeuvres et des écrits de Michelangelo Pistoletto, in Michelangelo Pistoletto. Sculptures 1981-1982-1983, catalogo della mostra, Centre d'Art Contemporain, Genève, 28 gennaio - 29 febbraio 1984

Giorgio Ficara, Venus coelestis, in "Tema celeste", n. 2, Siracusa, marzo 1984. Riprodotto in: Firenze, 1984

Michelangelo Castello, La nascita del Purgatorio, in Michelangelo Pistoletto. La nascita del Purgatorio, catalogo della mostra, Centro d'arte contemporanea, Siracusa, 24 febbraio - 24 marzo 1984

Germano Celant, Terre emerse, in Pistoletto, catalogo della mostra, Forte del Belvedere, Firenze, marzo - maggio 1984. Riprodotto in: 1990, Roma

Lorenza Trucchi, Se Michelangelo cita Michelangelo, in "Il Giornale Nuovo", Milano, 8 aprile 1984. Riprodotto in: 1990, Roma

Rudi H. Fuchs, Borderline/Confine, in Michelangelo Pistoletto. Quarta Generazione, catalogo della mostra, Galleria Giorgio Persano, Torino, maggio - giugno 1985 (inglese e italiano). Riprodotto in: 1990, Roma

Tommaso Trini, Il nuovo sigillo/The New Seal, in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Galleria Pieroni, Roma, marzo-aprile 1986 (italiano e inglese). Riprodotto in: 1990, Roma

Bruno Corà, Michelangelo Pistoletto. Lo spazio della riflessione nell'arte, Essegì, Ravenna, 1986

Bruno Corà, Michelangelo Pistoletto. L'espace de la réflexion dans l'art, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 1986 [versione molto ridotta della monografia omonima in italiano]

Daniel Soutif, La peinture au Pistoletto, in "Liberation", Paris, 26 dicembre 1986

Jacques Guillot, Mirror Time; Frank Kaiser, Drawing a volume in a mirror time/Pistoletto's mirror or Narcissus inventing painting; Bruno Corà, I'm the mirror in Pistoletto, catalogo della mostra, Centre National d'Art Contemporain/Magasin, Grenoble, 8 novembre 1986 - 11 gennaio 1987

François Bazzoli, Double fond et jeux d'images, in Michelangelo Pistoletto. Jalons anciens, oeuvres récentes, catalogo

della mostra, Musée Cantini, Marseille, 29 novembre 1986 – 25 gennaio 1987

Wim van Mulders, Michelangelo Pistoletto, in Pistoletto, catalogo della mostra, Galerie Montevideo, Antwerpen, 12 settembre - 24 ottobre 1987

Joechen Poetter, Incidente; Rosemarie E. Pahlke, Pistolettos Spiegel in Michelangelo Pistoletto – Distanza, catalogo della mostra, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 8 ottobre - 27 novembre 1988

Peter Pakesh, s.t.; Bruno Corà, Il paesaggio – passaggio del tempo: le opere in meno di Pistoletto, in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Grazer Kunstverein, Graz, gennaio 1988

Bruno Corà, Michelangelo Pistoletto. Sette Rilievi di un "Anno Bianco" e nero, in Pistoletto. Sette rilievi, catalogo della mostra, Museo di Capodimonte, Napoli, marzo 1989. Parzialmente riprodotto in: 1990, Roma

Jan Foncé, s.t., in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Galerie Xavier Hufkens, Bruxelles, 14 settembre - 14 ottobre 1989

Germano Celant, Reflections on Lava, in Germano Celant, Michelangelo Pistoletto. Division and Multiplication of the Mirror, catalogo della mostra, New York, The Institute for Contemporary Art P.S. 1 Museum, 2 ottobre - 27 novembre 1989

Francesco Poli, Reflections Unlimited, in "Contemporanea. International Art Magazine", vol. II, n. 9, Torino/New York, dicembre 1989

Bruno Corà, Michelangelo Pistoletto: réflexion et élaboration du problème de l'Être, in "Artstudio. Regards sur l'Arte Povera", Paris, estate 1989

Augusta Monferini, Percorso di Pistoletto; Anna Imponente, Michelangelo Pistoletto. Un caso di catottrica, catottromanzia e arte in Pistoletto, in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna, 8 giugno - 30 ottobre 1990

Ulrich Loock, Michelangelo Pistolettos "Oggetti in meno" heute; Denys Zacharopoulos, Die Dimension der "Minus Objecte" in Michelangelo Pistoletto. Oggetti in meno 1965-1966, catalogo della mostra, Kunsthalle, Bern, 20 ottobre - 3 dicembre 1989; Wiener Secession, Wien, 25 gennaio - 25 febbraio 1990

Bruno Corà, L'Anno Bianco 1989 di Michelangelo Pistoletto, in Bruno Corà (a cura di)

Michelangelo Pistoletto, Anno Bianco, Editrice Inonia, Roma, 1990

Tricia Collins & Richard Milazzo, Ephemeral Utopias. Michelangelo Pistoletto, in "Tema Celeste. International Art Review", n. 26, July-October, Siracusa, 1990; ripubblicato in italiano in "Tema Celeste", n. 29, Milano, gennaio - febbraio 1991

Thomas Deecke, Den Spiegel vorhalten, in Künstler, kritisches Lexicon der Gegenwartskunst, Ausgabe 11, Verlage Weltkunst und Bruckmann, München, 1990

Germano Celant, Pistoletto, Fabbri Editore, Milano, 1992

Antonio D'Avossa, M.P., El mirall i la perspectiva del revers; Josep-Miquel Garcia, Dels miralls i l'arquitectura, a l'arquitectura dels miralls in L'arquitectura del mirall. Pistoletto, catalogo della mostra, Centre d'art Santa Monica, Barcelona, 22 novembre 1990 - 10 gennaio 1991 [catalano, inglese, italiano]

Barry Schwabsky, Michelangelo Pistoletto: Mirrors to Monuments, in "Sculpture", Washington, vol. II, n. 1, January - February 1992

Zdenek Felix, Die Zeit des Spiegels, in Michelangelo Pistoletto. Die Minus-Objekte, Spiegel, Gitter, catalogo della mostra, Deichtorhallen, Hamburg, 11 marzo - 10 maggio 1992

Jorge Molder, Duplex; Jean Francois Chevrier, The Protagonist, in Pistoletto e a fotografia, catalogo della mostra, Fundação de Serralves, Oporto, 21 gennaio - 14 marzo; Witte de With Art Centrum, Rotterdam, 3 aprile - 16 maggio 1993 [portoghese e inglese]

Peter Weibel, s.t., in Michelangelo Pistoletto / Franz West – Labor / In Arbeit, catalogo della mostra, Graz, Neue Galerie am Landsmuseum Joanneum, 6 maggio - 5 giugno 1994

Anna Imponente, Through the Mirrors of Michelangelo Pistoletto, in Pistoletto through the mirror, catalogo della mostra, The National Museum of Contemporary Art, Seul, 20 luglio - 21 agosto 1994

Bruno Corà, Michelangelo Pistoletto: des tableaux-miroirs au Project art, un artiste sponsor de la pensée; Chris Dercon, Le mont-de-piété du gentilhomme du XX<sup>e</sup> siècle, originaire du Piémont in Michelangelo Pistoletto - L'homme pensant, catalogo della mostra, Banque Bruxelles Lambert, Bruxelles, 23 novembre 1994 - 19 febbraio 1995

Lóránd Hegyi, Das Kunstwerk und die anderen Welt, in Michelangelo Pistoletto, ZeitRäume; Denys Zacharopoulos, Der neue Materialismus oder "Die Welt ist alles, was der Fall ist"; Monika Faber, Wand, Raum und Zeit in Michelangelo Pistoletto, Zeit-Räume, catalogo della mostra, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 30 maggio – 10 settembre 1995

Antonio Natali, In aenigmate; Bruno Corà, Una pittura in divenire permanente, in Gli Uffizi. L'autoritratto di Michelangelo Pistoletto, Gli Uffizi. Studi e Ricerche. I pieghevoli, n. 27, Firenze, 16 dicembre 1995

Bruno Corà, Le Porte del Progetto Arte; Bruno Corà, Michelangelo Pistoletto: dai Quadri Specchianti al Progetto Arte, artista sponsor del pensiero; Chiara d'Afflitto, Progetto Arte a Palazzo Fabroni; Andreas Spiegl, Progetto Arte o l'indomabilità dello specchio; Elisabeth Schlebrügge, Nella cucina di Maria ovvero Associazione Familiare in Michelangelo Pistoletto. Le porte di Palazzo Fabroni, catalogo della mostra, Pistoia, Palazzo Fabroni, 18 novembre 1995 - 11 febbraio 1996 (ed. Charta)

Helmut Friedl, Erinnern, Erkennen, Vorausschauen – Vom Spiegel, Mode, Lumpen und Camouflage, in Memoria, Intelligentia, Praevidentia, catalogo della mostra, Kunstbau Lenbachhaus, München, 27 marzo - 23 giugno 1996

Zdenka Badovinac, s.t., in Michelangelo Pistoletto. 44 Photoceramics from Minus Objects 1965/66, catalogo della mostra, Mala Galerija Museum of Modern Art, Ljubljana, 15 novembre - 8 dicembre 1996

## BIOGRAPHIE SOMMAIRE DE PISTOLETTO

Michelangelo Pistoletto est né à Biella, Italie, en 1933.

À partir de 1947 il travaille avec son père peintre et restaurateur.

Entre 1956 et 1960, il réalise une série d'autoportraits dans lesquels il réduit peu à peu le fond à une surface monochrome dorée ou argentée. En 1961 le fond devient miroitant et donne naissance à une série d'œuvres regroupées sous le titre *Le présent*.

À partir de 1962, les figures sont réalisées par report photographique sur le miroir en acier inoxydable. Ces tableaux, posés à la verticale sur le sol, accueillent l'image vivante du spectateur et de l'environnement.

La mémoire photographique est traduite par la dynamique ininterrompue du présent en devenir. De sa position de "fenêtre", le tableau passe à une position de «porte» et l'espace virtuel se mue en temps réel.

Dans cette nouvelle dimension du «Temps», Pistoletto réalise la série des *Objets en moins* (1965-1966), basés sur la volonté de transgresser la notion d'unité stylistique et d'accorder le développement de l'œuvre à la réalité changeante et contingente. Ces travaux sont à l'origine de l'Art Pauvre – Arte Povera –, tel que l'a défini Germano Celant en 1967.

En 1968, à la Biennale de Venise, Pistoletto présente le manifeste de la «Collaboration». C'est à partir de là que naît *Le Zoo*, un groupe ouvert qui propose un art d'échange créatif, c'est-à-dire de découverte de l'identité de «l'autre». Il ne s'agit pas d'action purement théâtrale, ni de happening, mais d'une activité intersubjective qui a pour ambition de réaliser au-delà de l'objet.

Dans les années soixante-dix, tout en poursuivant le travail entamé avec les *Tableaux-miroirs*, Pistoletto y intègre l'expérience de la division du Moi inauguré avec les *Objets en moins* et continuée avec *Le Zoo*. Ainsi voit le jour une suite d'interventions et de travaux intitulée *Division et multiplication du miroir*.

De 1981 à 1983, il réalise un ensemble de *Mouvements*, conçus comme fragments de mémoire. Des sculptures en polyuréthane et marbre qui accomplissent le passage de l'objet «trouvé» mentalement.

C'est en 1985 que prend essor le cycle de la *Poétique dure*, également intitulé *Quatrième génération*: la peinture y atteint le point obscur de son extrême densité et la sculpture sa plus



grande légèreté. Il s'agit de volumes qui confèrent un corps physique à la peinture et qui dépouillent la sculpture de sa spécificité matérielle.

Avec *Les chambres*, suite de douze expositions tenues d' octobre 1975 à septembre 1976, avec les *Cent expositions du mois d'octobre* en 1976, auxquelles succéderont *L'Année blanche* en 1989 et le projet *Tortue heureuse* en 1991-92. C'est de manière extensive que Pistoletto accomplit son travail dans la dimension du «Temps» qui inclut des lieux et des événements intérieurs ou extérieurs à l'objet et au monde de l'an. Il nomme cette partie de son travail *Continents du temps*.

Depuis 1992, il est professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne et conçoit cette activité comme faisant partie de ses «œuvres».

# **IMAGES**

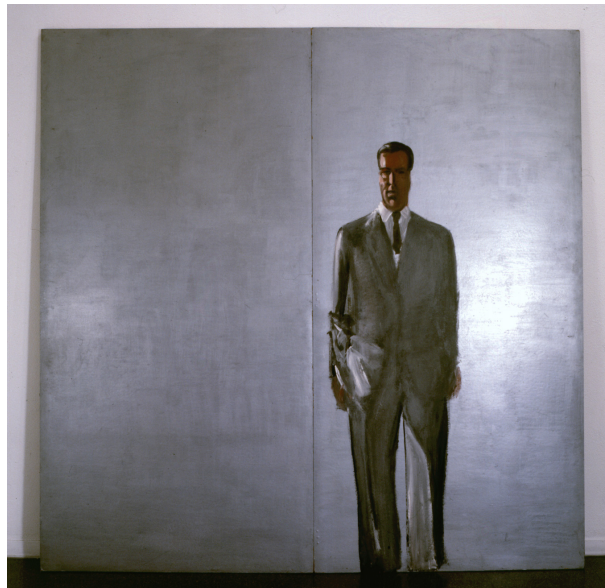
ANTHOLOGIE

71 pages

## AUTOPORTRAITS



14. **Autoritratto d'oro**, 1960  
Huile et acrylique et argent sur toile, 200 x 200 cm  
Photo: P. Pellion



15. **Autoritratto argento**, 1960  
Huile et acrylique et argent sur toile, 200 x 200 cm  
Photo: P. Pellion

**LE PRÉSENT / IL PRESENTE**

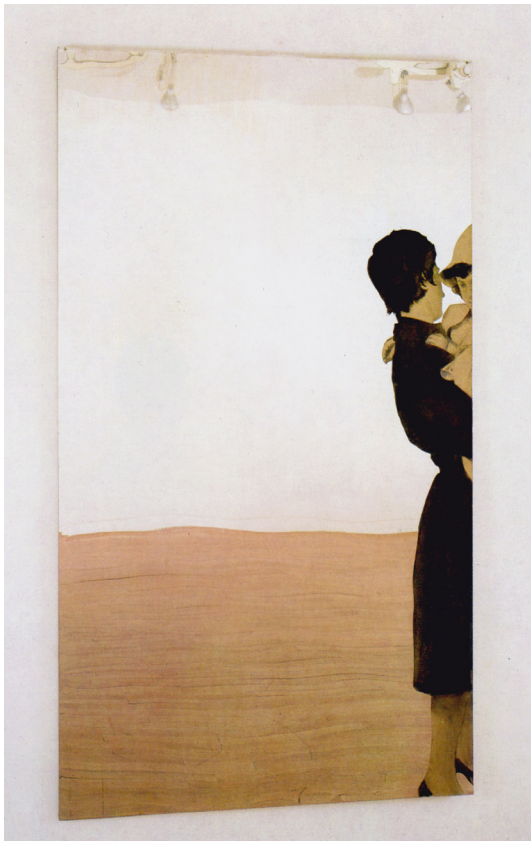


16. **Uomo di fonte**, 1961  
Peinture acrylique et plastique sur toile, 200 x 150 cm  
Photo: P. Pellion



17. **Uomo di schiena**, 1961  
Peinture acrylique et plastique sur toile, 200 x 150 cm  
Photo: P. Pellion

**TABLEAUX MIROIRS / QUADRI SPECCHIANTI**



18. **Marzia con bambina**, 1962-1964  
Papier de soie peint sur acier inox poli, 200 x 120 cm  
Photo: Courtesie Colection Sonnabend, N.Y



19. **Persone che guardano**, 1962-1965  
Papier de soir peint sur acier inox poli, 120 x 230 cm  
Photo: P. Hester

TABLEAUX MIROIRS / QUADRI SPECCHIANTI



20. **Due Persone**, 1962-1964

Papier de soie peint sur acier inox poli, 200 x 120 cm

Photo: P. Bressano



21. **Padre e Madre**, 1962-1968

Papier de soie peint sur acier inox poli, 230 x 120 cm

Photo: P. Mussat Sartor



TABLEAUX MIROIRS / QUADRI SPECCHIANTI



22. **Due donne nude che ballano**, 1962-1964  
Papier de soie peint sur acier inox poli, 220 x 120 cm  
Photo: A. Maranzano



23. **Due Ragazzi Nudi**, 1962-1978  
Papier de soie peint sur acier inox poli, 230 x 125 cm  
Photo: P. Bressano

**TABLEAUX MIROIRS / QUADRI SPECCHIANTI**



24. **Tre ragazze alla balconata**, 1962-1964  
Papier de soie peint sur acier inox poli, 200 x 200 cm  
Photo: P. Bressano



25. **Quattro persone alla balconata**, 1962-1964  
Papier de soie peint sur acier inox poli, 200 x 200 cm  
Photo: P. Bressano



**TABLEAUX MIROIRS / QUADRI SPECCHIANTI**



26. **Rally I**, 1962-1965

Papier de soie peint sur acier inox poli, 120 x 215 cm

Photo: P. Bressano



27. **Exposition "Michelangelo Pistoletto: A Reflected World"**

Walker Art Center, Minneapolis, 1966

Photo: Courtoisie Walker Art Center

**TABLEAUX MIROIRS / QUADRI SPECCHIANTI**



28. **Il Direttore d'Orchestra**, 1962-1976  
Serigraphie sur miroir en acier inox poli, 230 x 120 cm  
Photo: P. Bressano



29. **Sacra conversazione**, 1962-1974  
Serigraphie sur miroir en acier inox poli, 230 x 125 cm  
Photo: P. Pellion

TABLEAUX MIROIRS / QUADRI SPECCHIANTI



30. *Disegnatrice*, 1962-1979

Serigraphie sur miroir en acier inox poli, 230 x 250 cm

Photo: P. Pellion



PHOTOGRAPHIES

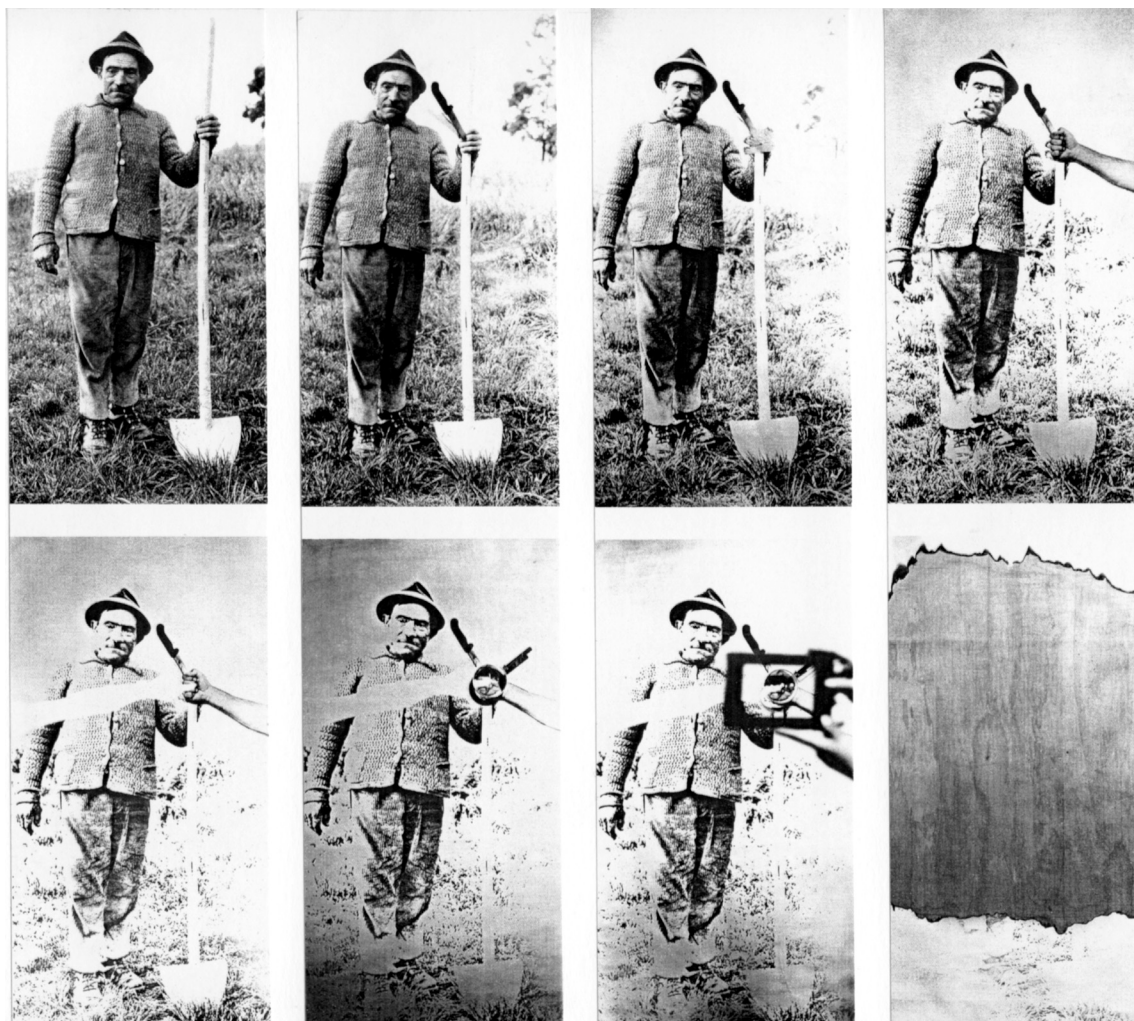


31. *La fecondazione*, 1973-1975

Photographie sur film transparent et corde, 2 éléments, 200 x 160 cm

Photo: P. Pellion

## PHOTOGRAPHIES



### 32. *Il contadino*, 1975

Photographie sur papier, couteau et loupe, 7 éléments, 210 x 105 cm (chaque)

Photo: Courtoisie Fondazione Pistoletto, Biella

## LES PLEXIGLAS



33. Mostra "I Plexiglass", Galleria Gian Enzo Sperone, Torino, 1964  
Photo: P. Bressano



34. Pila di dischi, 1964  
Photographie sur 11 plexiglas transparents, 40 x 40 cm (chaque)  
Photo: P. Bressano



## LES PLEXIGLAS



35. **Il muro**, 1964  
Photographie sur plexiglas transparent, 180 x 120 cm  
Photo: P. Bressano



36. **Filo elettrico appeso al muro**, 1964  
Photographie sur plexiglas transparent, 180 x 120 cm  
Photo: P. Bressano

## OBJETS EN MOINS



37 (I.II). **Studio di Pistoletto**, 1966  
Vue des oeuvres "Objects en moins"  
Photo: P. Bressano



## OBJETS EN MOINS



38. **Scultura lignea**, 1965-1966  
Bois et plexiglas, 170 x 30 x 25 cm  
Photo: P. Pellion



39. **Vetrina**, 1965-1966  
Bois, verre, fer et vêtement, 235 x 100 x 80 cm  
Photo: P. Pellion



40. **Letto**, 1965-1966  
Aluminium, velours, miroir, bois et fer, 80 x 200 x 120 cm  
Photo: P. Pellion



41. **Bagno**, 1965-1966  
Fibroresine, 60 x 200 x 100 cm  
Photo: P. Pellion

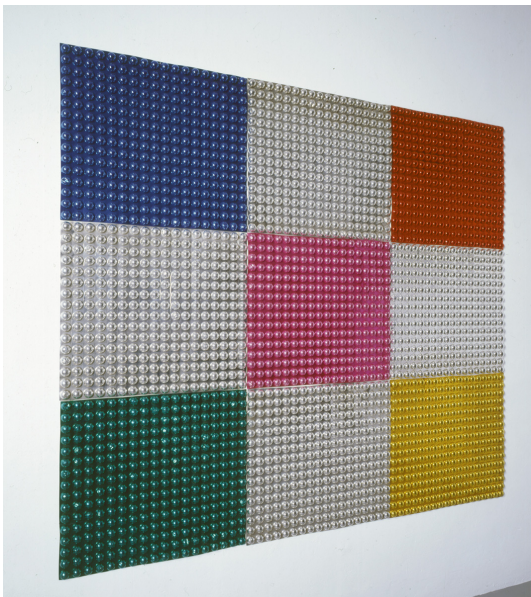
## OBJETS EN MOINS



42. *Casa a misura d'uomo*, 1965-1966  
Bois et émail, 200 x 100 x 120 cm  
Photo: P. Pellion



43. *Corpo a pera*, 1965-1966  
Isorel, 210 x 177 x 120 cm  
Photo: P. Pellion



44. *Semisfere decorative*, 1965-1966  
Plastique coloré, 9 éléments, 214 x 234 cm  
Photo: P. Pellion



45. *Mobile*, 1965-1966  
Bois, velour et toile, 86 x 86 x 86 cm  
Photo: P. Pellion

**OBJETS EN MOINS**



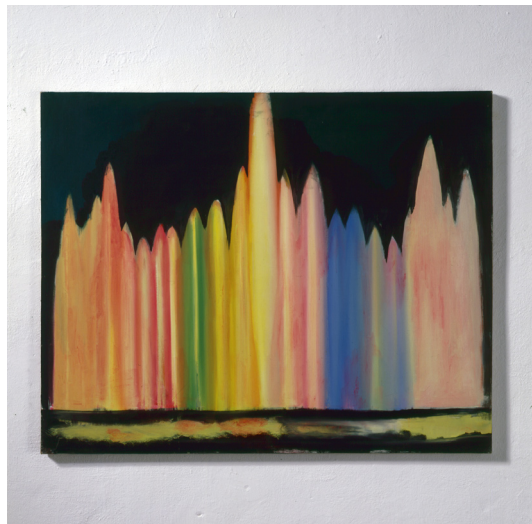
46. **Mappamondo**, 1966-1968  
Papier journal mâché et fer, 180 cm (diamètre)  
Photo: P. Pellion



## OBJETS EN MOINS



47. **Rosa bruciata**, 1965  
Carton et peinture en aérosol, 40 x 140 x 100 cm  
Photo: P. Bressano



48. **Fontana luminosa**, 1965-1966  
Huile sur toile, 80 x 100 cm  
Photo: P. Pellion



49. **Paesaggio**, 1965  
Carton, papier de soie, chiffons, figurines de crèche  
de Noël, 70 x 40 x 20 cm  
Photo: P. Pellion

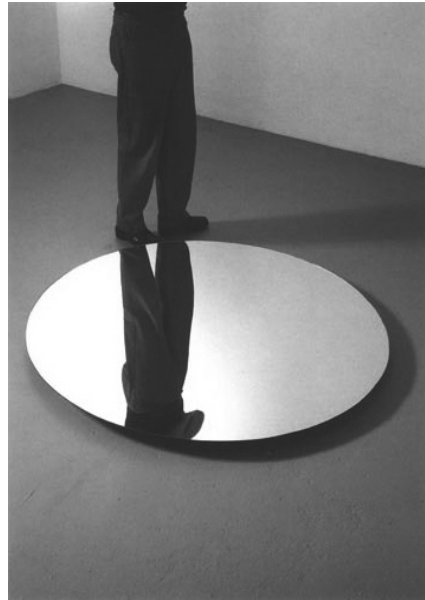


50. **Mica**, 1965-1966  
Mica sur toile, 120 x 120 cm  
Photo: P. Pellion

## OBJETS EN MOINS



51. **Pozzo culla**, 1966-1968  
Fibroresina, miroir et gaze, 300 x 167 cm  
Photo: M. Jodice



52. **Pozzo specchio**, 1966  
Miroir, 140 cm (diamètre)  
Photo: P. Pellion



53. **Cinque pozzi**, 1966  
Fibroresina et miroir, 5 elements, 103 x 167 cm (chaque)  
Installation, exposition "Lo spazio dell'immagine", 1967, Foligno, Palazzo Trinci  
Photo: Courtoisie Courtoisie Fondazione Pistoletto, Biella



**OBJETS EN MOINS**



54. **Metrocubo d'infinito**, 1966  
Miroir et corde, 120 x 120 x 120 cm  
Photo: P. Pellion

LE ZOO - ACTION 1969 - 1970



55 (I.II). **La fine di Pistoletto**, Piper Pluriclub, Turin, 6 mars 1967  
Photos: R. Rinaldi

**LE ZOO - ACTION 1969 - 1970**



56. **Sculptura da passeggio**, Turin, janvier 1968  
Photogrammes du film "Buongiorno Michelangelo" (1968), de Ugo Nespolo,  
Photo: Courtoisie Fondazione Pistoletto, Biella



LE ZOO - ACTION 1969 - 1970



57 (I.II). Teatro baldacchino, Turin, 15 décembre 1968

Action avec le groupe musicale MEV

Photo: C. Abate

LE ZOO - ACTION 1969 - 1970



58 (I.II) **L'uomo ammaestrato**, Vernazza, 17 agosto 1968  
(58.I.) Action avec Michelangelo Pistoletto, Gianni Milano et opéra "Monumentino"  
Photos: B. Scaglios

**LE ZOO - ACTION 1969 - 1970**



59. **Labirinto e megafoni**, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 22 mars 1969

Action avec Lionello Gennero, Maria Pioppi et Michelangelo Pistoletto

Photo: Courtoisie Museum Boijmans van Beuningen

LE ZOO - ACTION 1969 - 1970



60 (I.II). **Bello e basta**, Teatro Uomo, Milan, 21-28 ottobre 1970  
Photo: U. Mulas

## L' HOMME NOIR



61. **Lo Zoo scopre l'Uomo nero**, Galleria Sperone, Torino, 25 ottobre 1969  
Photo: P. Mussat Sartor



62. **L'Uomo nero**, Galleria dell'Ariete, Milano, 24 marzo 1970.  
Action avec Michelangelo Pistoletto, Maria Pioppi, Tommaso Trini e Franca Sacchi,  
à l'occasion de la présentation du livre de Pistoletto "L'Uomo nero. Il lato insopportabile."  
L'action a eu lieu le jour de l'inauguration de l'exposition individuel de Pistoletto "Tutte le donne".  
Photo: Coutoisie Fondazione Pistoletto



**ACTIONS APRÈS 1970**



63 (I.II). **Neither**, Teatro dell'Opera, Roma, 1977  
Composition et direction scénique: Michelangelo Pistoletto; texte: Samuel Beckett;  
musique: Morton Feldman; soprano: Marta Haneman  
Photo: Paolo Pellion

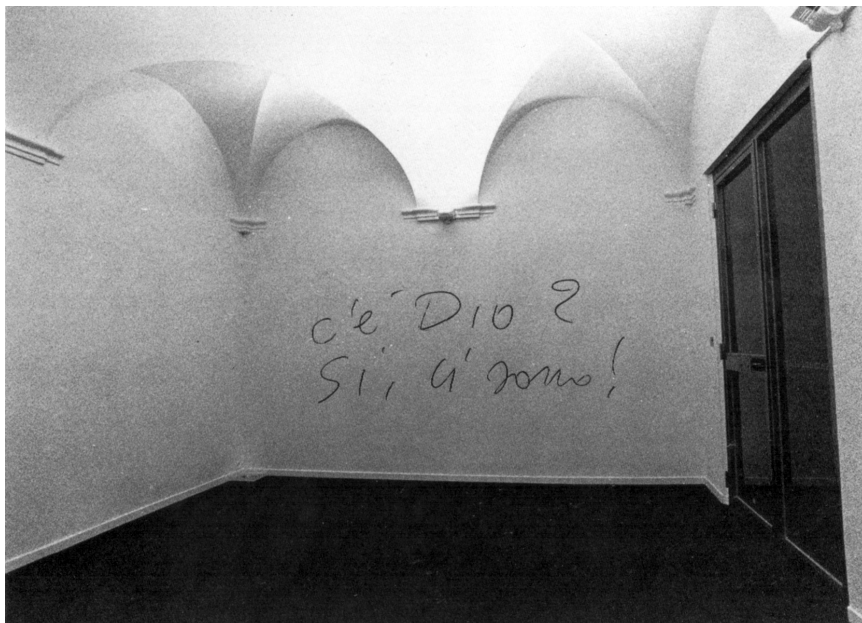
**ACTIONS APRÈS 1970**



64. **Un'isola nel tempo**, Galerie Schweinebraden, Berlin, 1978  
Photo: Courtoisie Galerie Schweinebraden



## ACTIONS APRÈS 1970



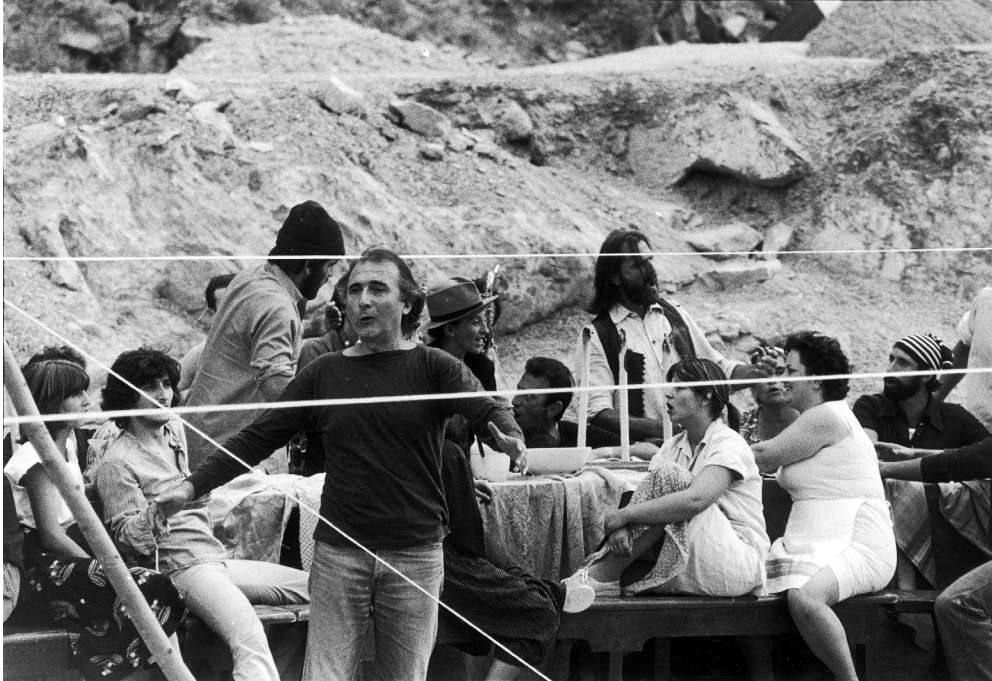
65 (I.II). **L'arte assume la religione**, Galleria Persano, Torino, 1978

Action à l'exposition "Divisione e moltiplicazione dello specchio - L'arte assume la religione"

Photo: P. Pellion



**ACTIONS APRÈS 1970**



66 (I.II). **I trombonauti**, Corniglia, 1978

Composition: Michelangelo Pistoletto e Lionello Gennero; musique: Enrico Rava; soprano Shuko Takahashi, tenore Domenico Zattera. Avec la famille de Pistoletto et les habitants Corniglia.

Photo: P. Pellion

## ACTIONS APRÈS 1970



67. **La famiglia**, Galleri Lucrezia De Domizio, Pescara, 12 settembre 1980  
Action avec (de droite à gauche) Lucrezia De Domizio, Bubi Durini, Michelangelo Pistoletto, Cristina Pistoletto, Giorgio Ferraris, Maria Pioppi, Armona e Pietra Pistoletto.  
Photo: B. Durini



68. **Il tavolo del giudizio**, Galleria Lucrezia De Domizio, Pescara, 13 settembre 1980  
Foto: B. Durini

## ACTIONS APRÈS 1970



### 69 (I.II). **Opera Ah**, Corniglia, 1979

Composition scénique: Michelangelo Pistoletto avec la collaboration de Laura Culver et David Head; musique: Enrico Rava; soprano: Shuko Takahashi; tenore: Domenico Zattera.

Avec la famille de Pistoletto et les habitants Corniglia.

Photo: Paolo Pellion

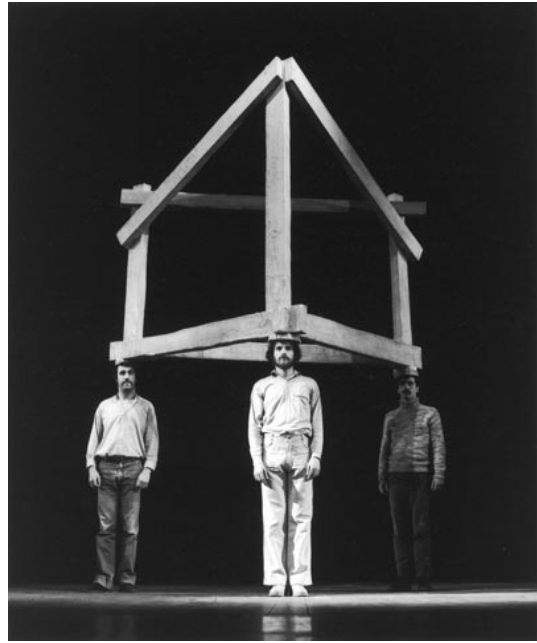


**ACTIONS APRÈS 1970**



70. **La Venere e il Gran Carro**, 80 Laughton, San Francisco, 26 janvier 1980  
Photo: M. Gray

**ACTIONS APRÈS 1970**



71 (I - III). **Anno Uno**, Teatro Quirino, Roma, 17 mars 1981  
Photo: P. Mussat Sartor

**ACTIONS APRÈS 1970**



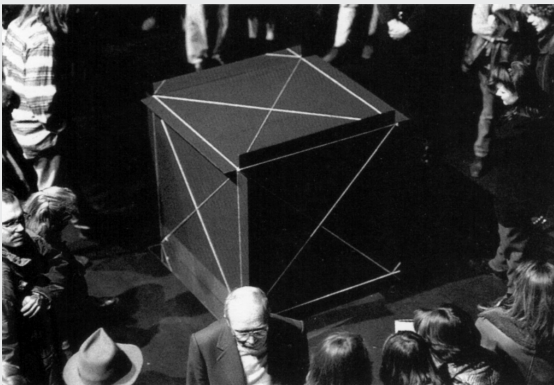
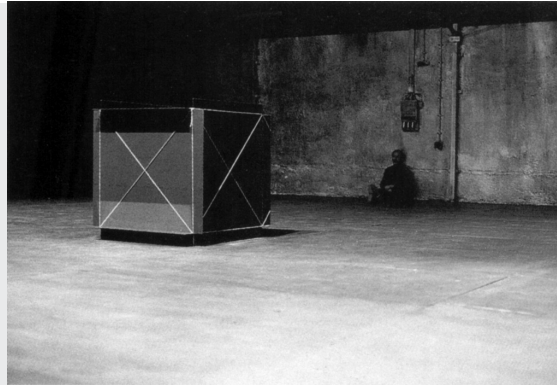
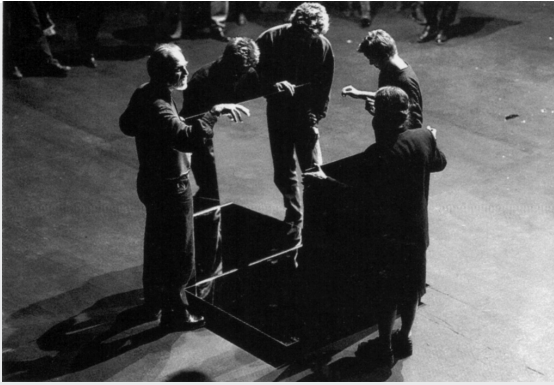
72. **L'occhio e lo specchio**, Perugia, 1982

Action avec Bruno Corà, la famille de Michelangelo Pistoletto, Bruno Corà et des étudiants de l'Académie de Beaux Arts

Photo: Courtoisie Fondazione Pistoletto, Biella



**ACTIONS APRÈS 1970**

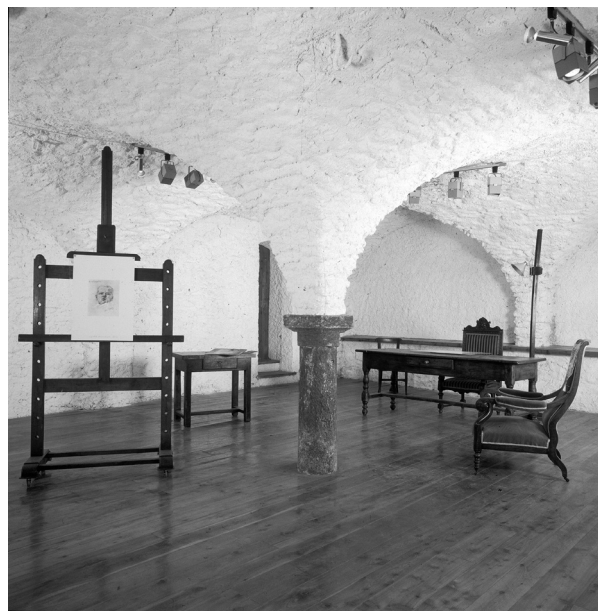


73 (I - VI). *Distruzione-costruzione*, Munich, Marstall, 24 février 1994

## PÈRE ET FILS



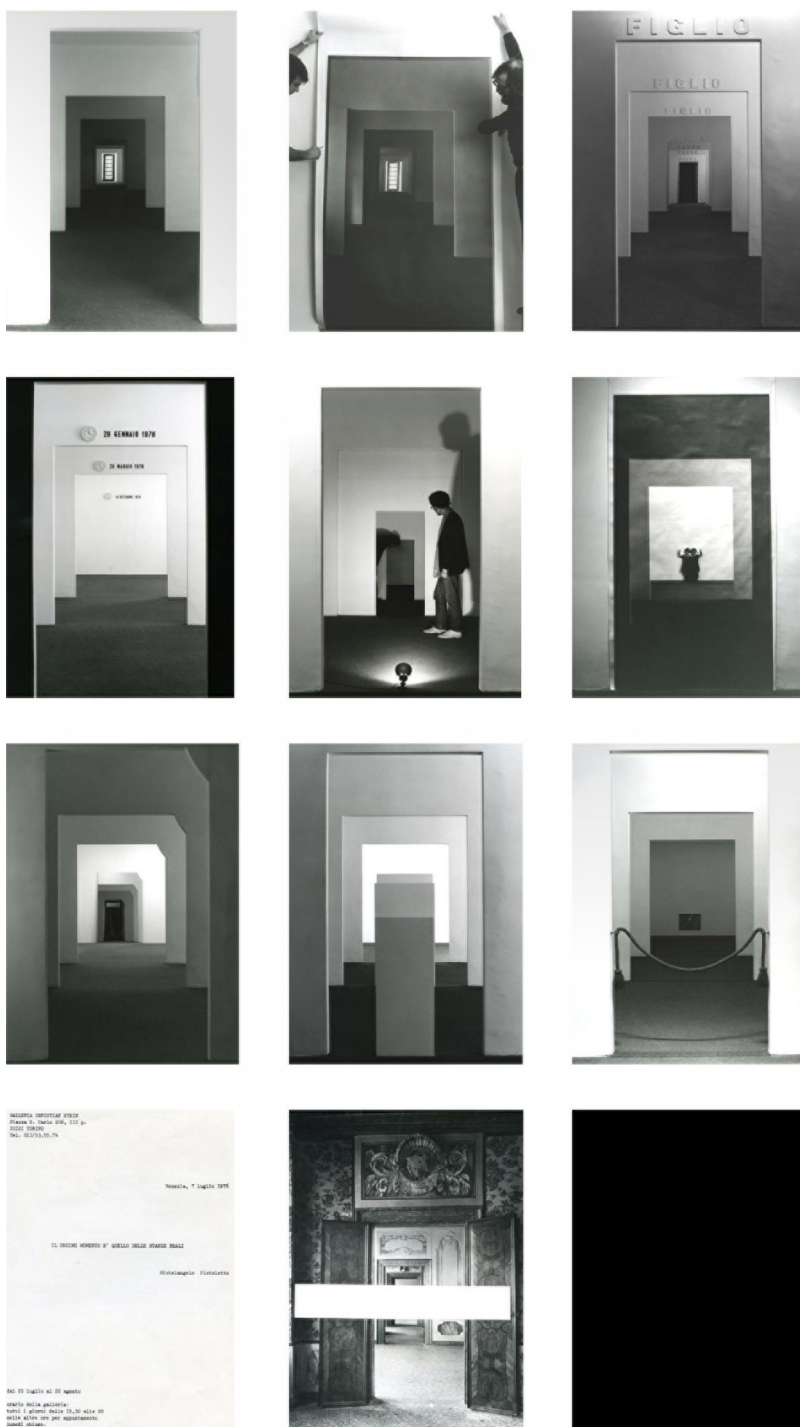
74. **Autoritratto attraverso mio padre**, 1933-1973  
Photographie, 100 x 70 cm  
Photo: Courtoisie Fondation Pistoletto



75. **I mobili di mio padre nel mio studio**, 1976  
San Sicario  
Photo: P. Mussat Sartor



## LES CHAMBRES



76 (I-XII). Ottobre 1975 à Settembre 1976

Installations, Galleria Christian Stein, Torino

Figures: Gianfranco Benedetti et Michelangelo Pistoletto

Photos: P. Mussat Sartor

CENT EXPOSITONS POUR LE MOI D'OCTOBRE



77. **Chi sei tu?**, 1976 (mostra n. 7)

Videotape, n/b, 22 minuti

Photo: Courtoisie Fontation Pistoletto

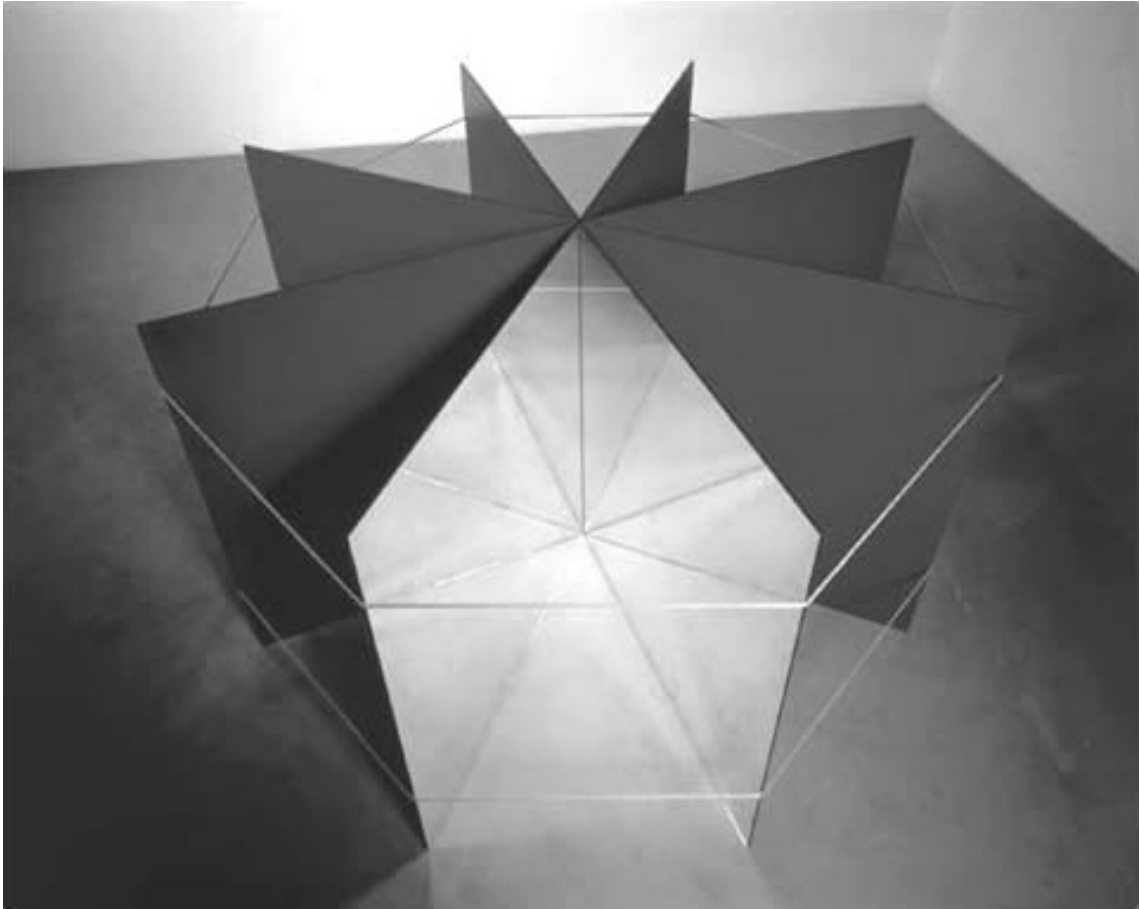


78. **Mobili capovolti**, 1976 (mostra n. 30)

Installation, Museo Diego Aragona Pignatelli, Napoli, 1977

Foto: P. Pellion

**DIVISION ET MULTIPLICATION DU MIROIR**



79. **Raggiera di specchi**, 1973-1976

Miroir et corde, 120 x 200 x 200 cm

Photo: P. Pellion

## DIVISION ET MULTIPLICATION DU MIROIR



80. **La forma dello specchio**, 1975-1978  
Cadre et miroir, 2 éléments, 180 x 200 cm (chaque)  
Photo: P. Pellion



81. **Divisione e moltiplicazione dello specchio**, 1975  
Cadre et miroir, 2 éléments, 120 x 50 cm (chaque)  
Photo: P. Pellion



82. **Divisione e moltiplicazione dello specchio**, 1975  
Cadre et miroir, 2 éléments, 150 x 80 cm (chaque)  
Photo: P. Hester

## DIVISION ET MULTIPLICATION DU MIROIR



83. **La gabbia dello specchio**, 1978-1982

Fer, 7 éléments, 230 x 600 cm

Photo: P. Pellion



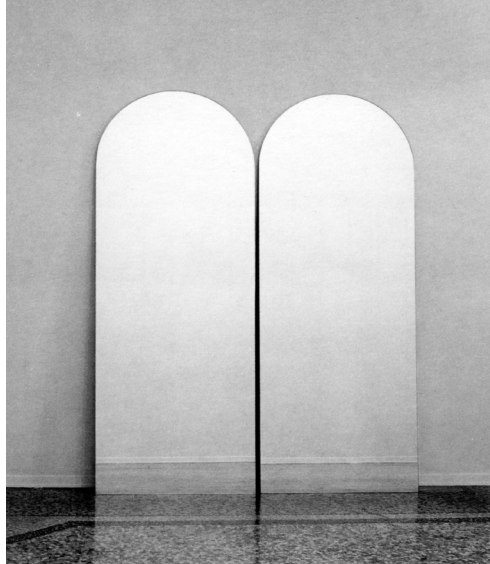
84. **Il disegno dello specchio**, 1979

Miroir et bois, 7 éléments, 230 x 500 cm

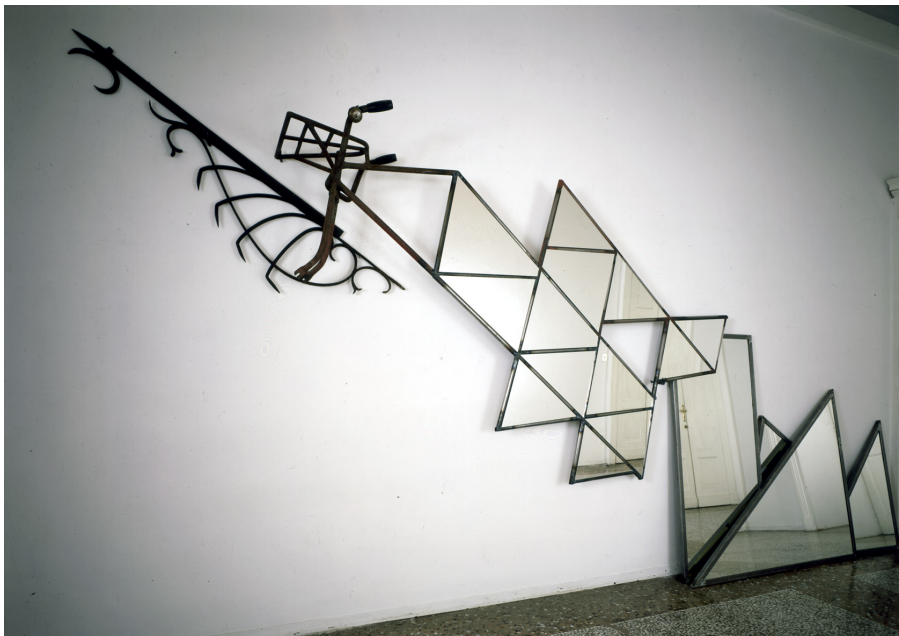
Photo: P. Pellion



## DIVISION ET MULTIPLICATION DU MIROIR



85. **Le tavole della legge**, 1979  
Miroir, 2 éléments, 200 x 180 cm  
Photo: Paolo Pellion



86. **Cometa**, 1979-1980  
Fer et miroir, 300 x 500 cm  
Photo: Paolo Pellion

DIVISION ET MULTIPLICATION DU MIROIR



87. *L'arte assume la religione*, 1977

Installation d'un miroir sur l'autel de l'église de San Sicario

Photo: P. Pellion

LA SCULPTURE



88. **Venere degli stracci**, 1967  
Marbre, chiffons, 212 x 340 x 110 cm  
Photo: P. Pellion



## LA SCULPTURE



89. *Viceversa*, 1971

Miroir, or et bois, 280 x 100 x 55 cm

Photo: P. Pellion

## LA SCULPTURE

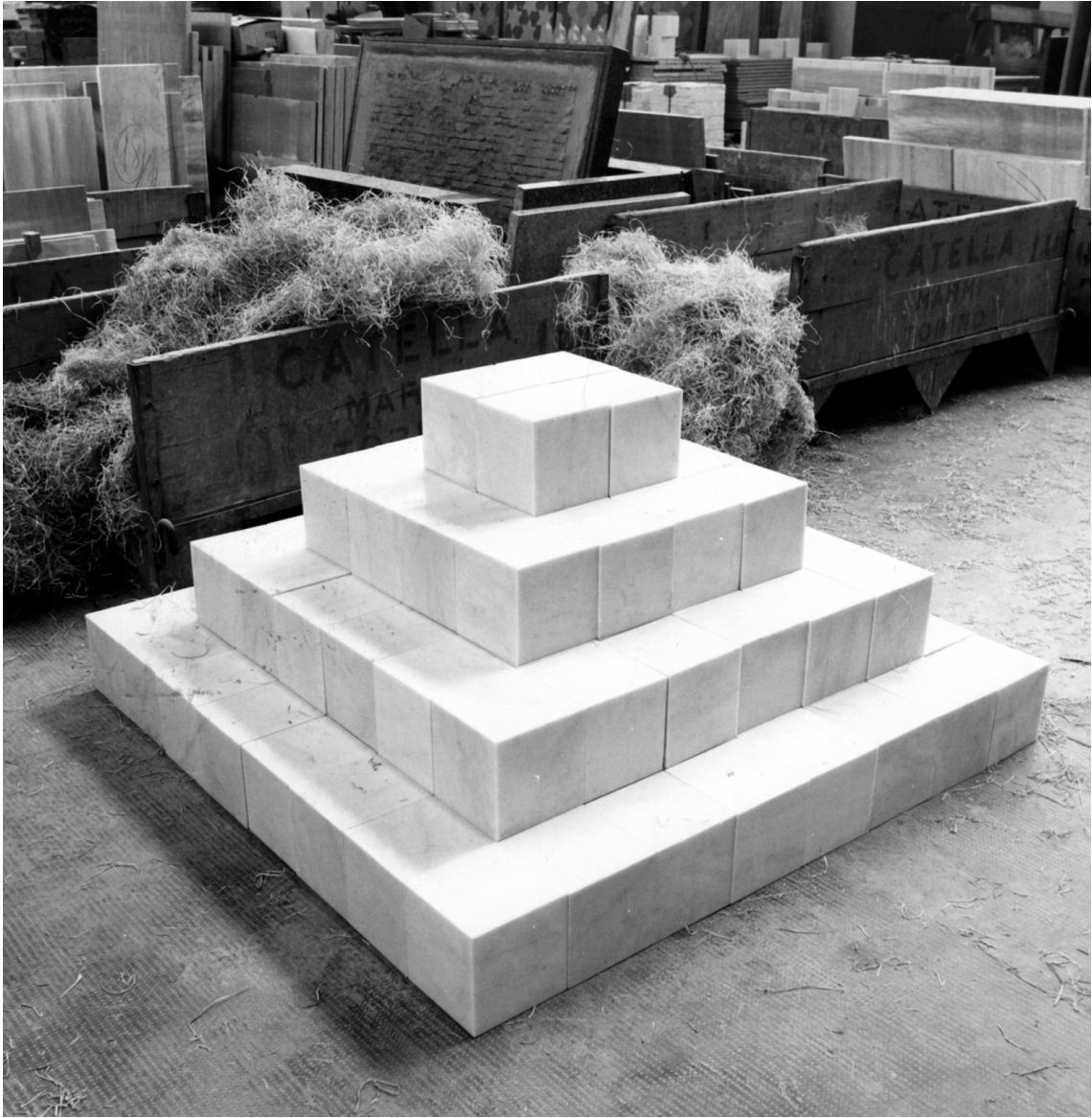


90. *L'etrusco*, 1976

Miroir (220 x 280 cm) et gesso (194 x 90 x 80 cm)

Photo: V. Dahmen

## LA SCULPTURE



91. **Cubi**, 1971

Marbre blanc, 120 cubes, 16 x 16 x 16 cm (chaque)

Photo: P. Pellion



## LA SCULPTURE



92. Mostra "**L'alto in basso, il basso in alto**", Genova, Samangallery, 1980  
Installation, 1 table et 2 chaises en bois, miroir, branches d'arbre, lampes  
Photo: Paolo Pellion

## LA SCULPTURE



93.

**La porta obliqua, 1980**

Bois, miroir et céramique, 230 x 160 cm

**Il tempio a dondolo, 1982**

Polyuréthane rigide et fibroresine, 230 x 150 x 60 cm

Photo: Paolo Pellion

## LA SCULPTURE



94. **L'acrobata**, 1982

Polyuréthane rigide et fibroresine, 180 x 200 x 100 cm

Photo: P. Pellion



95. **Studio dell'artista**, Torino, s.d

*Angelo* (1982-1983), *Mezza figura* (1982-1983), *Astronauta* (1983)

Photo: Aldo Taranto



## LA SCULPTURE

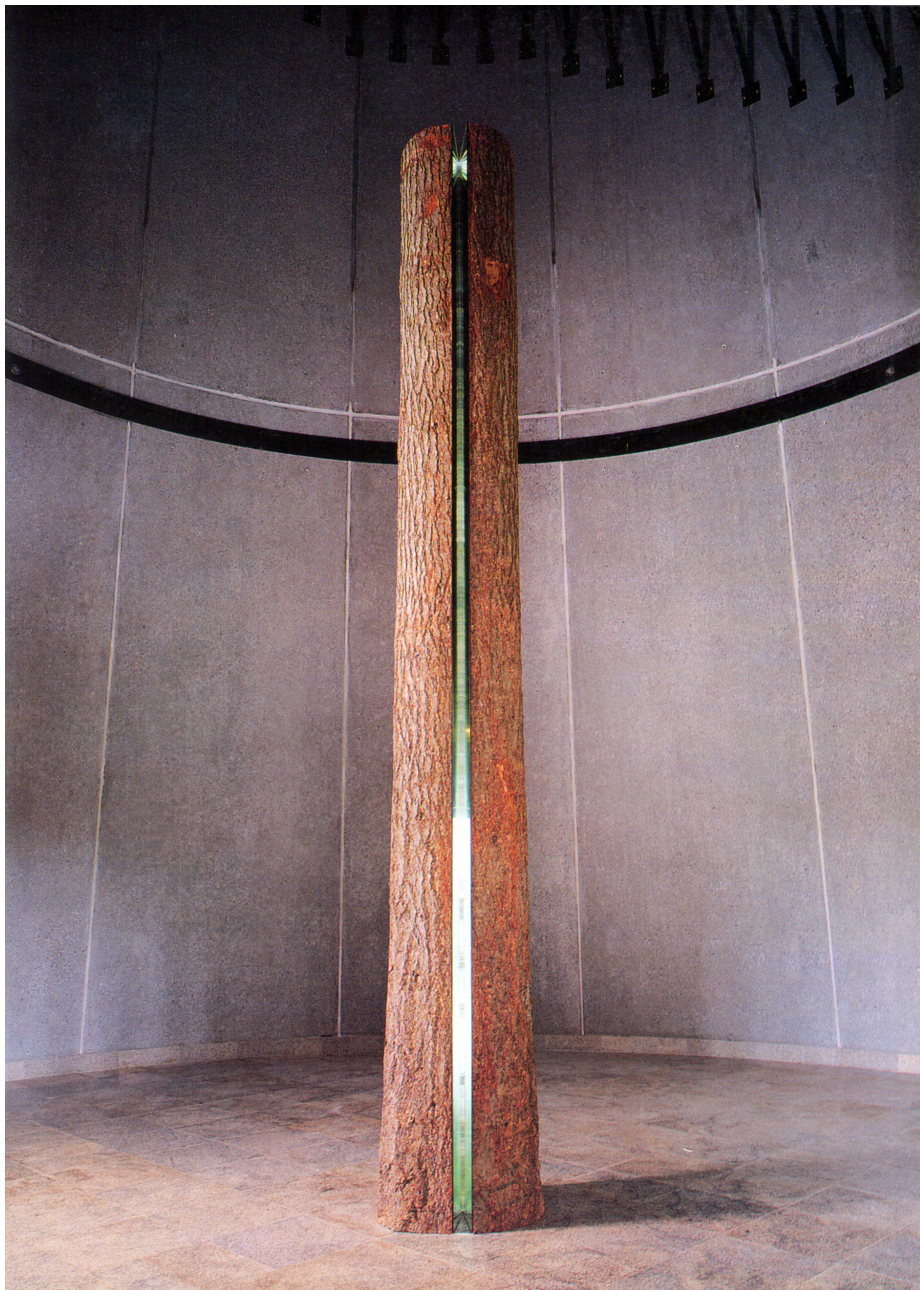


96. **Il gigante**, 1981-1983  
Marbre blanc de Carrare, 600 x 150 x 120 cm  
Forte del Belvedere, Florence, 1984  
Photo: P. Pellion



97. **Il corridore**, 1981-1983  
Marbre, 370 x 180 x 120 cm  
Forte del Belvedere, Florence, 1984  
Photo: P. Pellion

## LA SCULPTURE



98. **Albero nella torre**, 1993

Tronc d'arbre et miroir, 600 x 100 cm

Centre d'Art Contemporaine de Vassivière en Limousin, 1993

Photo: Paolo Pellion



## LES FLÈCHES



99. **Freccia di cemento**, 1979

Ciment et miroir, 240 x 90 cm

LAICA, Los Angeles, 1979

Photo: Courtoisie Fondation Pistoletto, Biella

## LES FLÈCHES



100 (I-IV). **La freccia percorribile**, 1980

Structure en bois recouverte de aluminium, peinte à l'extérieur par les visiteurs du centre commercial Mayfiel, Paolo Alto  
Photos: Courtoisie Fondazione Pistoletto, Biella

QUATRIÈME GÉNÉRATION - POÉTIQUES DURES



101. *Arte dello squallore*, 1985  
Locus Solus Gallery, Genova, 1986  
Photo: Courtoisie Fondazione Pistoletto, Biella



QUATRIÈME GÉNÉRATION - POÉTIQUES DURES



102 (I.II). Mostra "P.S. 1 Museum", New York, 1988  
Oeuvres de la période "Poétique Dure"  
Photo: A. Marcopoulos

QUATRIÈME GÉNÉRATION - POÉTIQUES DURES



103. **Il tempo dello specchio**, 1986

Miroir (450 x 320 cm) et fusain sur papier (680 m<sup>2</sup> aprox.)

Installation réalisée *in situ* pendant l'exposition "Il tempo dello specchio",

Centre National d'Art Contemporain/Magazin, Grenoble, 1986

Photo: P. Mussat Sartor

### 33 ANS DANS LE MIROIR



106. Mostra **"33 ans dans le miroir"**, Galerie Durant Dessert, Paris, 1994  
Photo: Courtesy Galerie Durant Dessert, Paris



ANNÉE BLANCHE



107. **Affiche extérieur**, Milano, mai 1989  
Oeuvre exposé en dehors de la Galleria Persano  
Photo: S. Licitra

ANNÉE BLANCHE



108. **Sette rilievi**, 1989

Gesso, 7 éléments, 86 x 290 x 5 cm (chaque)

Installation pour l'exposition "Sette rilievi", Museo Capodimonte, Napoli, marzo 1989

Photo: M. Jodice



ANNÉE BLANCHE



109. *Immagine-Anno Bianco*, 1989  
(*Dietrofront*, 1981)

Photographie et bois, 2 panneaux, 370 x 240 cm  
Photo: Courtoisie Fondazione Pistoletto, Biella



110. *Immagine-Anno Bianco*, 1989  
(*Piazza Tiananmen*, 1981)

Photographie et bois, 2 panneaux, 370 x 240 cm  
Photo: Courtoisie Fondazione Pistoletto, Biella

**ANNÉE BLANCHE**



111. **Immagine-Anno Bianco**, 1989  
(**Anno Uno**, 1981)

Photographie et bois, 3 panneaux, 370 x 540 cm  
Photo: Courtoisie Fondazione Pistoletto, Biella



112. **Immagine-Anno Bianco**, 1989  
(**La caduta del muro di Berlino**, 1989)

Photographie et bois, 3 panneaux, 370 x 540 cm  
Photo: Courtoisie Fondazione Pistoletto, Biella

**TORTUE HEUREUSE**



113. Happy Turtle, **Documenta IX**, Kassel, 1992  
Espace d'exposition de Michelangelo Pistoletto a Documenta IX, **Cassel, 1992**  
Photo: D. Bleicher

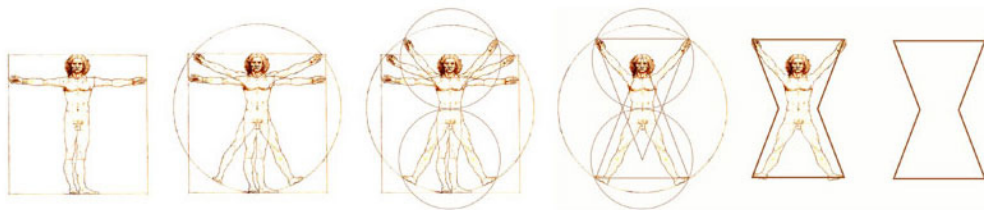
**SIGNE ART / SEGNO ARTE**



114. **Segno Arte Unlimited**, 1976-1997

Installation exposition "Michelangelo Pistoletto. Segno Arte Unlimited", Xavier Hufkens Gallery, Bruxelles, 1998

Photo: R. Lautwein



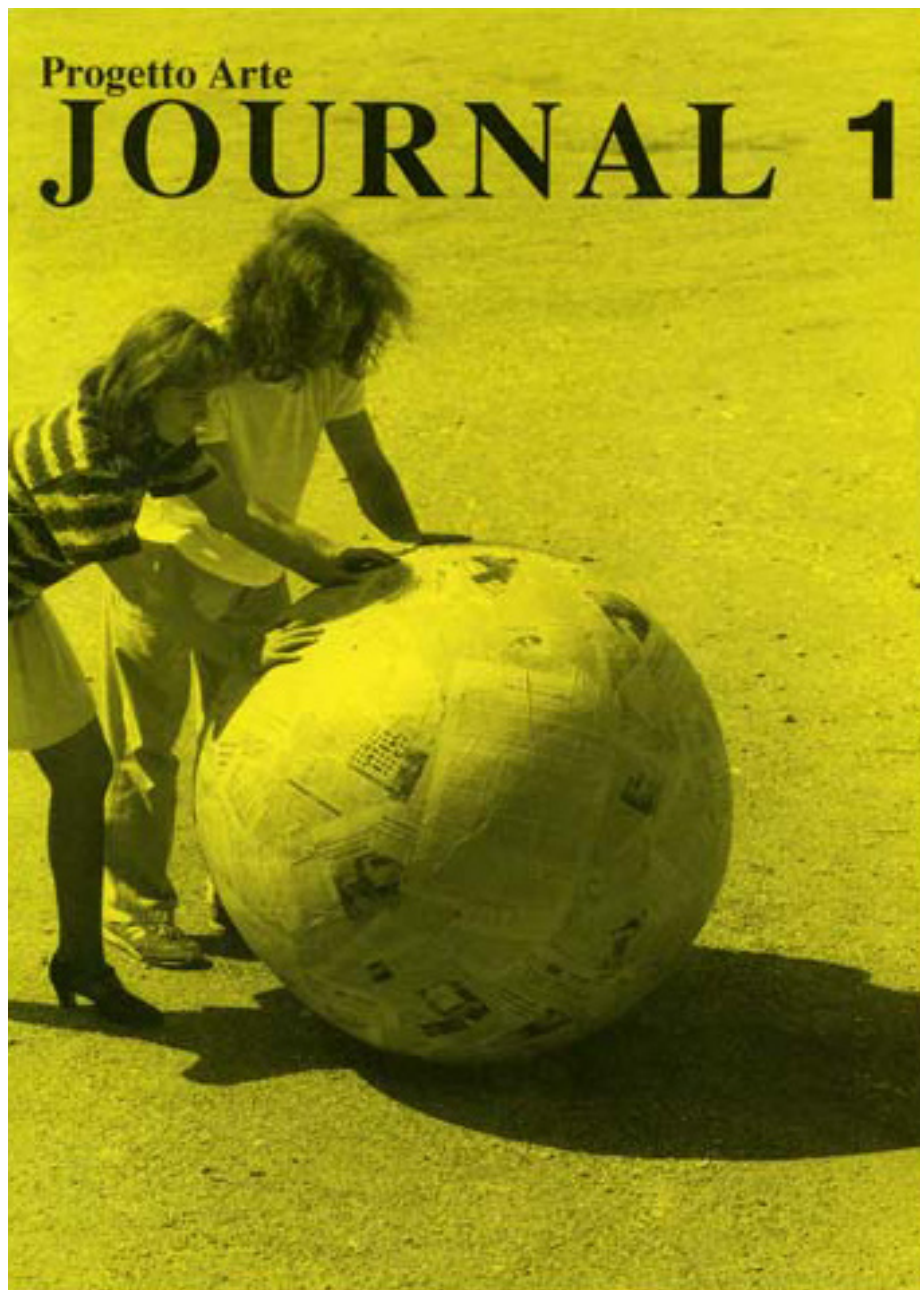
115. **Segno Arte - Vitruvian Man**, 1976-2007

Impression digital sur tissu, 6 éléments, 300 x 250 cm (chaque)

Photo: Courtoisie Fondazione Pistoletto, Biella



## PROJET D'ART



### 116. Journal 1, 1995

Premier numéro du "Journal", publié en 1995, contenant la transcription complète de la réunion au Palazzo Comunale di Pistoia (22 Octobre 1994), au cours de laquelle il a été présenté et discuté le manifeste "Progetto Arte". Sur la couverture, deux étudiants de Michelangelo Pistoletto roulent une boule de journaux faite avec des copies du journal "Der Standard" (30 mai 1995), sur lequel il a été publié et édité par le Museum in Progress à Vienne, le Manifeste "Progetto Arte".

Photo: Courtoisie Fondazione Pistoletto, Biella

## PROJET D'ART



### 117. **Il valore della coscienza**, 1994

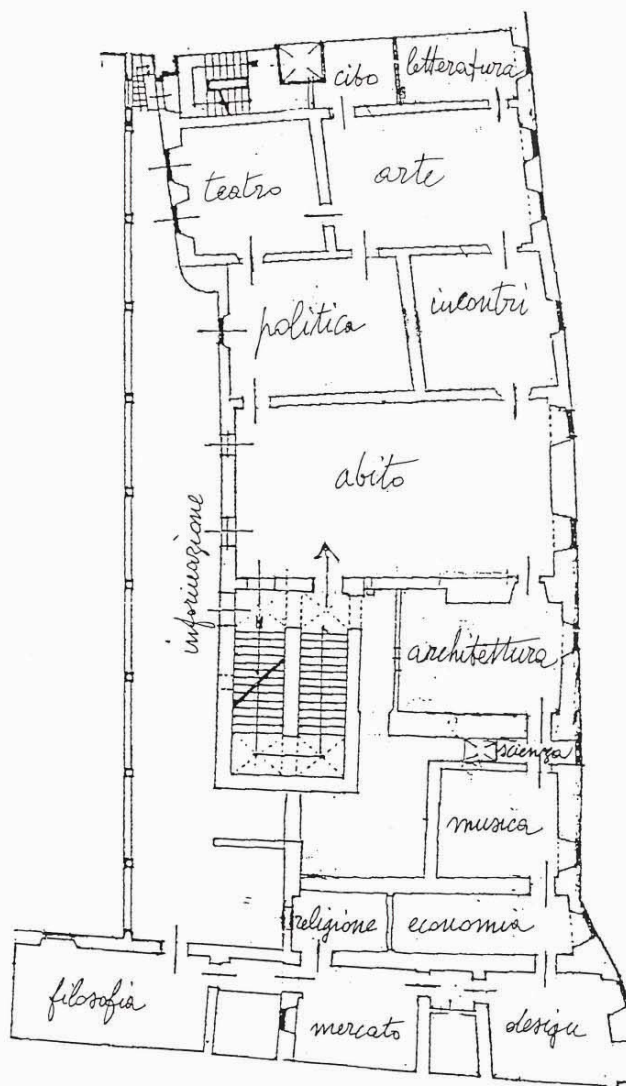
Recontre publique avec des personnalités du monde de l'économie et de la politique

Projet de Michelangelo Pistoletto et Marek Kozera

dans le cadre de "Time Tag Theater", Marstall, Munich, 14-26 Février 1994

Photo: Courtoisie Fondazione Pistoletto, Biella

## PROJET D'ART



118. Plan de la mostra "Le Porte di Palazzo Fabroni", 1995  
Palazzo Fabroni, Pistoia, 18 novembre 1995-11 febbraio 1996  
Image: Courtoisie Fondazione Pistoletto, Biella

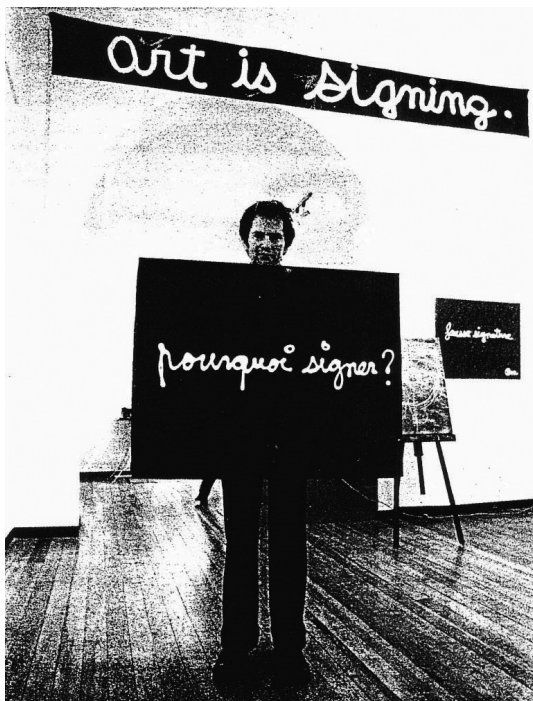
PROJET D'ART



119 (I-IV). Mostra "Le Porte di Palazzo Fabroni", Palazzo Fabroni, Pistoia, 18 nov. 1995 - 11 feb. 1996  
Photos: A. Amendola



ACTIONS ET PEINTURES DE BEN VAUTIER



120. Pourquoi signer?, Milan, 1973



121. Je signe la vie, entrez, Nice, 1972



122. Je signe donc je suis, 2010  
Acrylique sur toile, 60 x 73 cm



123. Je signe "rien", 2010  
Acrylique sur toile, 50 x 70 cm

Paris, le 30 Mai, 1997

Maria Leonor Leal da Nazaré.

Maria Leonor Leal da Nazaré